

# LES ESSAIS de Michel Foucault

## UN POINT DE VUE CINEMATOGRAPHIQUE

*"Telle est l'ironie de ces efforts qu'on fait pour changer sa façon de voir, pour modifier l'horizon de ce qu'on connaît et pour tenter de s'écarter un peu. Ont-ils effectivement conduit à penser autrement? Peut-être ont-ils permis tout au plus de penser autrement ce qu'on pensait déjà et d'apercevoir ce qu'on a fait sous un angle différent et sous une lumière plus nette. On croyait s'éloigner et on se trouve à la verticale de soi-même." (H.S.2.,p.17)<sup>(1)</sup>*

Un regard objectif sur l'œuvre de Michel Foucault, aujourd'hui, la ferait apparaître selon un singulier processus de fragmentation. Il y aurait d'abord les Grands Livres, ceux qui posent les jalons d'une Histoire de la Pensée: *Histoire de la folie à l'Age classique*, *Naissance de la clinique*, *Les Mots et les choses*, *L'Archéologie du savoir*, *Surveiller et punir*, les trois volumes parus d'une *Histoire de la sexualité*, enfin. Viendraient ensuite les "petits" livres, volumes plus légers ou plaquettes, ayant trait à tel auteur insolite, Roussel ou Brisset, à tel étrange rapport du texte et du dessin dans tel tableau déterminé: *Raymond Roussel, Ceci n'est pas une pipe*, *Sept propos sur le septième ange*<sup>(2)</sup>: leur forme se distingue des précédents par l'écriture elle-même, c'est-à-dire par la matière même du langage, "la fragile épaisseur du mot, dans cette mince et matérielle ligne noire tracée par l'encre sur le papier", "le mot lui-même non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire", ce que, dans la distance énigmatique de Nietzsche et de Mallarmé nous appelons "Littérature". (M.C.,p.313-318)<sup>(3)</sup>. Dans ces textes sans ombre, aux concepts étincelants, aux énoncés diamantaires, à la composition et aux vitesses savamment calculées, Foucault se révèle un des plus grands écrivains de la lumière, comme on dit (mal) de certains peintres. Philosophe et écrivain de la lumière pure: "il y a la lumière blanche, souveraine, dont la

---

<sup>1</sup>. H.S.2. *Histoire de la sexualité*, t.2, *L'Usage des plaisirs*. Paris, Gallimard, "Bibliothèque des Histoires", 1984.

<sup>2</sup>. Editions fata morgana, 1986. Ecrit en 1970, ce texte a d'abord paru en préface à une réédition de *La grammaire logique* de Brisset, aux Editions Tchou.

<sup>3</sup>. M.C. *Les Mots et les choses*. Paris, Gallimard. "Bibliothèque des Sciences humaines", 1966.

profonde poussée livre l'état des choses; et puis en surface de brusques éclats, (...) qui viennent se poser sur la surface des objets, formant une touche soudaine, transitoire, vite éteinte, mais laissant intactes, obstinément là, dans leur présence antérieure, les choses qu'elles font miroiter - sans les pénétrer jamais" (R.R.,p.140)<sup>(4)</sup>). Dans la pensée et l'écriture de Foucault, miraculeusement, ces deux règnes communiquent.

Il y aurait enfin les *Entretiens et Discours*, donnés à l'occasion de la publication d'un livre, de la réalisation d'un film, d'une leçon inaugurale, et toujours, plus simplement et fondamentalement, à propos d'une question liée à une étape de la Recherche, à la nécessité d'un moment de l'enquête. On oublie presque les *Articles*, tant ceux-ci portent à l'extrême limite la question "Qu'est-ce qu'un auteur?"<sup>(5)</sup>, comme si la signature de Foucault rejoignait le "on parle", le murmure silencieux et anonyme qui a déjà commencé avant toute parole, avant l'homme, le bruissement de tous les énoncés, les énoncés concassés, fragmentés et recomposés, dilatés et contractés dans une langue, telle une sculpture de César, le cliquetis mécanique des syllabes enfoncées dans les corps. Michel Foucault s'est réellement perdu dans d'autres noms, Nietzsche - Hyppolite, "Homme infâme" Pierre Rivière, dans l'interstice des pages inouïes d'un dossier<sup>(6)</sup>. Comme si sa voix était devenue elle-même un de ces événements minuscules qui constituent chaque jour d'une existence, le grain même de la vie quotidienne<sup>(7)</sup>. Un corpuscule de lumière.

---

<sup>4</sup>. R.R. Raymond Roussel. Paris, Gallimard. Collection "Le Chemin", 1963.

<sup>5</sup>. in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*. Séance du 22 février 1969.

<sup>6</sup>. On reconnaîtra ici: "Nietzsche, la généalogie, l'histoire", in *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris, P.U.F., "Epiméthée", 1971; l'admirable "Les meurtres qu'on raconte" parmi les "Notes" juxtaposées au "Dossier", dont l'étonnant Mémoire de Pierre Rivière fait partie, dans une composition qui est déjà un montage cinématographique: *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* Paris, Gallimard Juliard. "Archives", 1973.

Mais c'est surtout dans "La vie des hommes infâmes" in *Cahiers du chemin* n°29, Gallimard, 1977, que Foucault pratique et expose une *esthétique du fragment*: ce qu'il appelle "le lyrisme frugal de la citation", "se contentant de rassembler en une sorte d'herbier" ces "poèmes-vies", ces "existences-éclair", "des vies de quelques lignes ou de quelques pages". "Des fragments de discours traînant les fragments d'une réalité", de telle sorte "que du choc de ces mots et de ces vies naisse pour nous encore un certain effet mêlé de beauté et d'effroi". Rencontre étonnante ici avec la conception du Hors Cadre chez Eisenstein, où le montage naît du choc, du heurt, de la collision entre les "cadres-fragments". Il n'est pas indifférent que cet article ait été écrit juste après la pratique cinématographique de Foucault: après le film de René Allio: *Moi, Pierre Rivière* (1976).

<sup>7</sup>. "C'est *Blow Up* si vous voulez, une sorte de phénomène d'éclatement qui se produit dans toutes les entreprises de ce genre comme dans la vie quotidienne. (...) Notre inconscient historique est fait de ces millions, de ces milliards de petits événements qui, petit à petit, comme des gouttes de pluie, ravivent notre corps, notre manière de penser, et puis le hasard fait que l'un de ces micro-événements a laissé des traces, et peut devenir une espèce de monument, un livre, un film." Entretien avec *La revue du cinéma* n°312, décembre 1976.

C'est la voix, avec sa matérialité, ses accents, qui aurait la puissance de provoquer ce phénomène de *Blow Up*. "Faire passer de l'histoire", inscrire l'événement historique, cet "incorporel", dans la matérialité des corps, des gestes et des voix,

Le seul point commun à toutes ces formes, hétérogènes, serait qu'elles relèvent également de l'*Essai* entendu ici, non comme un genre, mais au sens que redécouvre Foucault: "l'Essai" - qu'il faut entendre comme épreuve modificatrice de soi-même dans le jeu de la vérité et non comme appropriation simplificatrice d'autrui à des fins de communication - est le corps vivant de la philosophie, si du moins celle-ci est encore maintenant ce qu'elle était autrefois, c'est-à-dire une "ascèse", un exercice de soi, dans la pensée" (H.S.2.,p.15).

Cependant, à la fois malgré et à cause de cette force ascétique de l'*Essai*, de sa nécessaire puissance de singularisation, les formes des textes de Foucault demeurent irréductibles, dans une sorte de non-rapport absolu.

Entre l'Écriture et le Discours, la Littérature et la Philosophie, il y a une coupure radicale que tous les textes de Foucault à la fois *tiennent* (maintiennent, dans une maîtrise éblouissante) et *détiennent*, jusqu'à l'impossible. Dans l'écrire de Foucault, pas un seul accroc du concept, un seul faux-pas discursif, pas un trébuchement des énoncés. Pas même (comme chez Brisset) un bégaiement de la langue, le saut des mots sur eux-mêmes, une fourche syllabique. Une énigmatique intégrité: des mots, des phrases, des propositions, des énoncés. De l'exercice le plus périlleux, ils sortent entièrement indemnes. Dans l'écriture de Foucault, la philosophie brille. Pour elle-même. Pure Beauté. Pourtant, ce qui apparaît alors, ce n'est pas tant l'idée de philosophie que la littérature, dans sa matérialité, son intransitivité radicale: "langage qui n'a pour loi que d'affirmer - contre tous les autres discours - son existence escarpée"(M.C.,p.313.).

Par exemple, un chapitre comme "Le Calligramme défait", dans *Ceci n'est pas une pipe*, résiste à toute prise conceptuelle, à toute capture. Non que Foucault y évite le concept, esquive la discursivité. Nulle part la diablerie n'aura été aussi légère, aussi efficace. De la clarté discursive Foucault fait une affaire, non de Malin Génie, mais d'espièglerie - le Diable ici, probablement, est un enfant. Comme Magritte aurait décomposé préalablement et invisiblement le triple rôle du Calligramme

---

tel serait le pouvoir spécifique du cinéma: réaliser ce "matérialisme de l'incorporel" qu'appelait *L'Ordre du discours*, en 1970.

traditionnel, pour annuler ensuite lui-même une si savante opération<sup>(8)</sup>, Foucault semble avoir au préalable joué tous les coups doubles du concept (les mots et les choses, le dessin et le texte, l'image et les lettres, le tableau et son titre, les visibilités et les énoncés, le visible et l'énonçable) pour ne laisser sur le papier que le tour même du coup de dés, ses pures vitesses. Vibration pure de la pensée, lorsqu'elle a joué-déjoué tous ses doubles, dédoublé chacune des facettes du concept. *Ici, la littérature apparaît comme le devenir possible d'une philosophie* qui se serait ployée sur elle-même jusqu'à effacer toutes ses fonctions traditionnelles (construire les concepts, les agencer selon la consistance caractéristique de l'énoncé "philosophique", enchaîner ces énoncés selon l'ordre constituant d'une logique), les annuler, devenir littérature pure, simple acte d'écrire. Ici, la philosophie a exalté ses propres limites, s'est retournée sur elle-même jusqu'à traverser toutes ses épaisseurs, les expulser au dehors: jusqu'à *sauter* dans la littérature, "ramener le langage au pouvoir dénudé de parler". Ici, la littérature (à la condition de ce *saut*) pourrait apparaître comme l'avenir possible de la philosophie, la seule philosophie pour nous à venir - après Nietzsche et Mallarmé.(M.C.,p.316).

La force énigmatique de la pensée de Foucault est de laisser la question *ouverte*, indécidable, non par vice philosophique, attitude convenue (poser les questions de telle manière qu'elles soient sans réponse déterminable) mais au contraire parce que chaque Essai, en sa forme singulière, éprouve une solution. Expérimentation illimitée. Si bien que, virtuellement, toutes les opérations sont bonnes. Plus que de simples possibles, puisque déjà actualisées, esthétiquement réalisées dans une forme déterminée<sup>(9)</sup>.

---

<sup>8</sup>. "La diablerie, je ne peux m'ôter de l'idée qu'elle est dans une opération que la simplicité du résultat a rendue invisible mais qui peut expliquer la gêne infinie qu'elle provoque. Cette opération, c'est un calligramme secrètement constitué par Magritte, puis défait avec soin."

"Dans sa tradition millénaire, le calligramme a un triple rôle: compenser l'alphabet, répéter sans le discours de la rhétorique; prendre les choses au piège d'une double graphie".  
*Ceci n'est pas une pipe*, p. 19 et 20.

<sup>9</sup>. Solution que Borges, dans "Le Jardin aux sentiers qui bifurquent" (*Fictions*), appellerait "chinoise": Ts'ui Pên le grand philosophe-écrivain-constructeur de labyrinthes, réalise dans son oeuvre l'un des possibles de l'infini du dieu de Leibniz. Comme dans la préface *Des mots et des choses*, la fameuse classification-énumération des animaux d'"une certaine encyclopédie chinoise", la rencontre de Foucault et de Borges se ferait ici sous le signe de cette *hétérotopie* qu'est pour notre pensée "la Chine".

Si bien que Foucault ne choisit pas, n'a pas à choisir entre l'opération (le double procédé) de Rous-sel, l'opération de Brisset (le saut, en un instant plus bref que toute pensée d'un mot à l'autre), ou l'opération de "retourner sa propre langue comme on retourne un doigt de gant" d'un Wolfson. "Tous les à-peu-près sont bons, à condition d'être systématiquement pratiqués. Mais l'important est de savoir où et de quelle manière joue cet à-peu-près" (S.P.,p.35 et suiv.)(<sup>10</sup>). Question de style, question même de *la stylistique* de Foucault. Chaque essai éprouve purement un "à-peu-près", ou un mélange rigoureux des solutions, selon des combinaisons, un accent chaque fois différent. Seul demeure inchangé *le ton* de Foucault, le silence perceptible de l'écriture lorsque toutes ces opérations ont été effacées (comme on enlève les faux-fils d'un bâti trop visible en couture, comme Magritte défait l'alliance trop parlante du texte et du dessin dans le vieil idéogramme, comme le Maître d'école finira par rendre d'un coup de chiffon le dessin du tableau noir à la poussière de la craie).

Mais qui regarde ainsi une oeuvre, dira-t-on, d'un oeil à la fois si extérieur et si au dedans, si superficiel et si intime? Seul un oeil réellement *objectif*, celui de la *caméra* précisément, pourrait ainsi voir en plan d'ensemble la totalité de l'oeuvre (Nature morte des grands livres de Foucault), pour entrer dans un processus de fragmentation de plus en plus rigoureux, traçant d'abord les lignes vives de la séparation entre Livres de littérature et ouvrages de philosophie, puis, à la faveur de plans de plus en plus rapprochés, jusqu'au gros plan, au très gros plan enfin, entrant dans une vue tellement interne de *la matière en fragmentation* (comme on dit d'une matière en ébullition, en fusion, d'un processus de gélification...) que les partages précédents sont déplacés, que les frontières se mettent à bouger au point qu'on ne sait plus, comme dirait Godard, si les berges bordent le fleuve ou si c'est le fleuve qui borde les berges. Seul un cinéaste... Seul un cinéaste pourrait voir ainsi une oeuvre, seul *un montage* pourrait saisir *un tel processus de fragmentation*.(<sup>11</sup>) Seul Foucault peut ainsi parler lui-même de son oeuvre, la regarder d'un

---

<sup>10</sup>. *Sept propos sur le septième ange*. Fata morgana, 1986.

<sup>11</sup>. Outre Eisenstein et Godard, c'est chez Bresson que l'on trouverait la conception la plus exemplaire du *processus cinématographique comme fragmentation en acte*: voir en particulier "De la fragmentation", où Bresson cite ainsi Pascal: "Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis à l'infini." in *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p.95.

point de vue cinématographique: "On croyait s'éloigner et on se trouve à la verticale se soi-même. Le voyage rajeunit les choses, et il vieillit le rapport à soi. Il me semble mieux apercevoir maintenant de quelle façon, un peu à l'aveugle, et par fragments successifs et différents, je m'y étais pris dans cette entreprise d'une histoire de la vérité: (...)".  
(H.S.2.,p17).

De sa pratique cinématographique, de son expérience du cinéma, Foucault a fait une stylistique. Une autre manière de voir, de parler, de penser - "un peu autrement", en tout cas. Le détour à un moment nécessaire par l'autre (l'histoire, la littérature, le cinéma, et, on y viendra, "la Chine") est devenu une allure, un rythme. Du corps, de l'œil, de la pensée: simple manière de voir, un peu autrement.<sup>(12)</sup>

Une oeuvre cinématographique? Foucault écrivain fragmentaire? N'y a-t-il pas ici un trop visible (et risible) coup de force à utiliser la très réelle (mais aussi très locale, très ponctuelle) rencontre de Michel Foucault et du cinéma (principalement autour du film réalisé par René Allio: *Moi, Pierre Rivière*)<sup>(13)</sup> pour infuser et diffuser cette expérience dans l'oeuvre en son entier, jusqu'à y voir le style d'une oeuvre et d'une pensée? Il y aurait même (Roussel oblige) double coup de force: une double opération de réduction:

---

<sup>12</sup>. "Stylistique", "stylisation", "etho-poétique", "penser autrement, un peu autrement": voir en particulier l'"Introduction" à *L'Usage des plaisirs* et l'entretien donné par Foucault à Dreyfus et Rabinow dans leur livre: *Michel Foucault Un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>13</sup>. On peut retracer brièvement l'histoire de cette rencontre, en particulier à partir d'informations qui m'ont été données par René Allio (Janvier-Mai 1986):  
1- Dans un entretien, "Anti- Retro", donné aux *Cahiers du cinéma* (n°251-52, juillet-août 1974) Michel Foucault mentionnait le film *Les Camisards* de René Allio: "C'est beau, c'est intelligent, cela fait comprendre des tas de choses."  
2- René Allio, qui s'intéressait depuis la publication du Dossier à la question d'une adaptation cinématographique, a proposé son projet à Michel Foucault. Celui-ci a accepté avec joie, comme s'il attendait qu'un film soit fait à partir de ce dossier.  
3- René Allio et Jean Jourdeuil ont alors écrit ensemble le scénario du film, le soumettant à chacune de ses étapes à l'avis de Michel Foucault. Avis chaque fois favorable.  
4- Michel Foucault a assisté durant 48 heures au tournage du film (jouant même en tant qu'acteur dans une des séquences. Séquence absente de la "version commerciale", mais montée dans la "version longue" - dont une copie est actuellement conservée à la Cinémathèque française).

On connaît ensuite la générosité et la force avec laquelle Michel Foucault a pris à cœur de penser le travail du film, de participer à la diffusion et à la communication de "la question Pierre Rivière". Outre les moments inouïs d'*Ecriture* et de pensée de l'article de *La revue du cinéma* n°312, déjà cité, renvoyons à l'Entretien donné par Michel Foucault à Pascal Kané (*Cahiers du cinéma* n°271, novembre 1976): les propos de Michel Foucault sont la transcription d'un entretien qu'il a donné à Pascal Kané dans un court métrage que ce dernier a réalisé sur le film de René Allio.

(Un film, *Je suis Pierre Rivière* a été réalisé par Christine Lipinskyen 1974 à partir du dossier Pierre Rivière. Michel Foucault n'a pas participé directement à ce film, d'aucune manière.)

1 Réduction au fragmentaire d'une oeuvre qui ne cesse de se réclamer d'une exigence d'Unité nouvelle.

2 Réduction du fragmentaire au cinématographique.

I Réduire à la catégorie du fragmentaire une oeuvre qui ne cesse, quant à elle, de réclamer son entreprise du *système*<sup>14</sup>, d'en appeler au *rassemblement de l'être* du langage dans la littérature (de l'être de la lumière dans le tableau), de proposer la question ontologique d'une *unité nouvelle* comme grande tâche de la modernité, celle dans laquelle nous sommes, aujourd'hui? "ramener à la contrainte d'une unité peut-être impossible l'être morcelé du langage". (M.C., p.316). Dans *Les Mots et les choses*, c'est "le privilège" du langage, dans la littérature, de faire apparaître cette question de "la reconstitution d'une unité perdue" comme condition de possibilité d'"un bond décisif", d'"une forme toute nouvelle de pensée".(Ib.)

Dans l'*Histoire de la sexualité*, Foucault porte cette question au cœur même de la vie et du désir. Déjà, la division de l'Erotique en une "Ars erotica", "orientale", et une "Scientia sexualis", "occidentale", creuse *La volonté de savoir* en son milieu même, occupe tout le chapitre III. Mais c'est bien (au moins en partie) la nécessité d'une pensée du Désir qui n'exclue pas le Plaisir du côté du manque, du négatif, qui conduira Foucault à re-problématiser la question de "la sexualité", à complexifier et affiner la catégorie du Désir dans la trilogie conceptuelle: Acte / Plaisir / Désir (H.S.2., introduction). Or c'est la question "vitale", pour Foucault comme pour nous aujourd'hui, d'une *unité nouvelle des pratiques de la vie* ("la Diététique, l'Economie, l'Erotique" pour les Grecs; la "sexualité" et "l'art" pour nous), du *rassemblement du vivre quotidien* dans "un art de l'existence", qui fait prendre à Foucault le risque du remaniement que l'on sait, entre le tome I et le tome II de son *Histoire de la sexualité*.

---

<sup>14</sup>. Dans *L'Ordre du discours*, Foucault énonce le programme de son oeuvre comme celui d'"Une histoire des *systèmes* philosophiques. Il pose la *nécessité* aujourd'hui, de penser l'événement et les notions qui lui sont liées, "régularité, aléa, discontinuité, dépendance, transformation," dans le cadre d'"une *théorie des systématibilités discontinues*". Il faudrait donc distinguer ici l'exigence de Discontinuité chez Foucault et "l'exigence du fragmentaire" d'un Blanchot dont l'"exigence de discontinuité" s'oppose au système.

On a vu comment, à propos de Roussel, Brisset, Wolfson, Foucault va jusqu'à parler d'"une pratique *systématique* de l'à peu près".

II Le second coup de force, la seconde opération de réduction, serait de *rabattre le fragmentaire sur le cinématographique*. Pourquoi accorder à notre tour un privilège au cinéma? Si Blanchot a reconnu le fragmentaire comme exigence constitutive de la modernité, dans la littérature, quelle spécificité, quelle irréductibilité accordons-nous ici au cinéma? Quelle nécessité pour Foucault à passer ainsi, à un moment déterminé de sa Recherche, par une expérience et une pratique du cinéma? Quelles formes nouvelles de pensée, quelle autre façon de voir surgissent, quelle "etho-poétique" nouvelle ?

Pour répondre à ces questions, commencer à les entendre, il faudrait entreprendre en quelque sorte *une généalogie* de cette nouvelle manière de voir et de penser, un peu autrement, qui surgit entre le tome I et le tome II de *l'Histoire de la sexualité*, dans le silence des publications des Grands Livres, entre 1976 et 1984. Il y faudrait tout un livre. Du temps.

Contentons-nous de remarquer ici que la rencontre de Foucault et du cinéma s'est faite autour des années 74-76, soit *au seuil* de la mutation de la pensée de Foucault, *au tournant* de l'oeuvre.

Donnons simplement quelques éléments d'une enquête, résultats fragmentaires d'une recherche. A la vision du film réalisé par René Allio, *Moi, Pierre Rivière* (à partir du dossier dirigé par Foucault), à la lecture des *Entretiens* donnés à diverses revues de cinéma, à l'écoute de la parole cinématographique de Foucault, s'est affirmée la conviction qu'*il y a une pensée spécifiquement cinématographique*, irréductiblement liée à une *expérience* et à une *pratique* du cinéma. Il y aurait donc une coupure cinématographique dans la pensée de Foucault, repérable dans l'oeuvre. *Avant* l'expérience cinématographique, la pensée du cinéma de Foucault aurait été *moins spécifique* (pour reprendre l'expression de "l'Intellectuel spécifique"). *Après* cette pratique, émergerait une forme de pensée nouvelle.

Par exemple, dans l'entretien "*Anti-Retro*", Foucault interroge le cinéma à partir de la question du pouvoir, plus précisément à partir de la question de la relation du Pouvoir et du Désir. A travers une série de films comme *Le chagrin et la pitié*, d'Ophüls, *Lacombe Lucien*, de Malle, *Portier de nuit*, il s'agit d'une véritable opération de re-codage de la mémoire

populaire: sous la phrase: "il n'y a pas eu de héros", se cache une autre phrase qui est, elle, le véritable message: "il n'y a pas eu de lutte". Il s'agit de faire oublier au peuple le souvenir de ses propres luttes, des archives qu'il constitue lui-même - le peuple, "je veux dire ceux qui n'ont pas le droit à l'écriture, à faire eux-mêmes leurs livres, à rédiger leur propre histoire, ces gens-là ont tout de même une manière d'enregistrer l'histoire, de s'en souvenir, de la vivre et de l'utiliser". Il y a impossibilité, en 1974, de faire un film sur les luttes en France autour de la guerre et de la Résistance (et à plus forte raison, autour de 1968). Foucault analyse cette situation en relation avec un phénomène de re-érotisation du pouvoir qu'amorce l'après-gaullisme: la manière apparemment légère, élégante, dont la campagne présidentielle de Giscard d'Estaing ré-ouvre la question la plus insidieuse, la plus inquiétante du nazisme et du fascisme: quelque chose du pouvoir est désirable et a été effectivement désiré par ceux sur qui le pouvoir s'exerce - "car le nazisme n'a jamais donné une livre de beurre aux gens, il n'a jamais donné autre chose que du pouvoir".

Juste après la réalisation du film d'Allio, *Moi, Pierre Rivière*, les entretiens de Foucault semblent reprendre la même question, à partir du *Mémoire de Rivière*: celle des luttes paysannes au XIX<sup>e</sup> siècle, du tragique apporté par la loi du Code civil, dans les campagnes. Pourtant, le ton de Foucault est entièrement neuf. Passage d'une vision historique "en plan d'ensemble" à une vision "en gros plan" de l'événement quotidien: c'est la perception du problème qui est changée, de manière qualitative. Le problème est transformé. La question n'est plus celle de la mémoire, mais celle de la manière dont l'histoire inscrit l'événement *oublié* dans les corps, hors tout savoir: "Qu'est-ce que c'est que cette signification forte, dramatique du quotidien, et quel est son mode de présence, permanente, sous la fuite indéfinie de ces micro-événements qui ne méritent même pas d'être racontés et qui tombent quasi hors de toute mémoire, mais il y a bien un niveau où ça s'inscrit, et il n'y a pas finalement un événement qui s'est passé au fond de nos campagnes qui, d'une certaine manière, ne s'inscrive dans les corps des habitants des villes du XX<sup>e</sup> siècle."

On ne peut pas poser au cinéma la question du savoir, dit Foucault, il aurait tout à fait partie perdante. On peut lui poser d'autres questions: quelle serait cette puissance irréductible du cinéma, sa manière à lui

d'"instaurer un mode de présence de l'histoire très différent de ce qu'on peut avoir par l'écrit"? "Nos grands-mères ont vécu cette histoire et elle fait partie, non de ce que nous savons, mais de notre corps, de notre manière d'agir, de faire, de penser, de rêver, et brusquement, ces petits cailloux énigmatiques qui étaient en nous se sont désensablés." Quel serait ce pouvoir de faire jaillir le grain minuscule de l'événement enfoui dans les corps ? La réponse de Foucault, contre toute attente, contre tout lieu commun, n'est pas que le cinéma montre et donne à voir. Au contraire. Le cinéma est pour lui l'expérience du *trouble du voir*: "Maintenant que le film est fini, je suis embarrassé pour en parler, parce que je ne crois pas que je puisse bien le voir... Je vois maintenant le film-résultat à travers, et cette fabrication, et ce livre, et ma perception est un peu fiévreuse... Je voudrais intensément me mettre ne serait-ce que quelques minutes, dans la peau de quelqu'un qui n'aurait pas lu le livre, qui ne saurait rien de l'histoire, et qui entendrait brusquement ces voix étranges, ces acteurs qui n'en sont pas..."

La rencontre de Foucault et du cinéma s'est cristallisée autour de la voix: "Il y a un certain segment de notre histoire qui est ce qu'il est; quand on le prend, quand on prélève des éléments, qu'on en fait un film, qu'on met les mots dans la bouche des personnages, qu'est ce qui se produit ?" L'expérimentation cinématographique serait *l'inverse* de l'opération littéraire. Si "La littérature commence par la rupture avec les sonorités", comme disent *Les Mots et les choses*, le cinéma commence quand on renoue avec les sonorités.

Comme si l'opération cinématographique, aujourd'hui, consistait à défaire tous les savants agencements de l'image et du son, à effacer tous leurs décalages possibles, à annuler toutes les disjonctions virtuelles de l'image sonore et de l'image visuelle. Pour seulement "faire passer" le grain de l'événement historique, cet incorporel, s'inscrivant en acte dans la matérialité d'un corps, d'un geste, d'une voix.

On peut mesurer ici "le saut dans la pensée". Dans *Ceci n'est pas une pipe*, la voix du Maître d'école, de plus en plus balbutiante, finissait par rendre le dessin de la pipe à l'état de pure vapeur, flottant au dessus du chevalet: "Pas plus sur le tableau noir qu'au-dessus de lui, le dessin de la pipe et le texte qui devait la nommer ne trouvent où se rencontrer et s'épingler l'un sur l'autre comme le calligraphe, avec beaucoup de pré-

somption, avait essayé de le faire". Alors le cadre n'avait plus qu'à se disloquer, le tableau à se briser, les lettres à se disperser.

Après l'expérience cinématographique, la question de la rencontre (ou de la non-rencontre) entre les visibilitées et les énoncés, le visible et l'énonçable, ne se pose plus, la voix n'est plus ce "mauvais" pouvoir de dispersion, mais *la puissance même du Hors cadre: fragmentation en acte*, rendant perceptible l'invisible, entre voir et entendre. C'est la pensée même du fragmentaire qui est changée. Foucault a franchi la ligne: Hors Pouvoir. Passage ici d'une esthétique négative<sup>15</sup>) du fragment à ce qu'on pourrait appeler *l'évidence du fragmentaire*: le mode cinématographique de ce que Blanchot appelle pour la littérature "l'exigence du fragment".

Ce serait là le privilège du cinéma. Son à-peu-près.

Pensée à la lettre inouïe de Michel Foucault, que nous n'avons pas fini d'interroger.

Raymonde CARASCO.

---

<sup>15</sup>. Dans *La volonté de savoir*, c'est la catégorie de Plaisir qui permet de penser la différence essentielle entre l'*Ars erotica* et la *scientia sexualis*: "dans l'art érotique, la vérité est extraite du plaisir lui-même, pris comme pratique et recueilli comme expérience", "le plaisir est pris en compte; mais d'abord et avant tout par rapport à lui-même, il y est à connaître comme plaisir, donc selon son intensité, sa qualité spécifique, sa durée, ses réverbérations dans le corps et l'âme." (H.S.1., p.77).

Dans l'"Entretien avec H.L. Dreyfus et P. Rabinow", en 1983, Foucault remarque que cette question de l'*ars erotica*, dans son opposition à la *scientia sexualis*, était l'un des "nombreux points insuffisamment précis de la volonté de savoir". "Mais il faut être plus exact. Les grecs et les romains n'avaient aucune *ars erotica* comparable à l'*ars erotica* des chinois (...). Ils avaient donc une *technè tou bio* où l'économie du plaisir jouait un très grand rôle. Dans cet "art de vivre" la notion selon laquelle il fallait exercer une maîtrise parfaite de soi-même est rapidement devenue le problème central. (texte cité, note 12, p.328-29). La question du plaisir ne relève plus alors d'une *ars erotica*, mais d'une *ontologie de la morale*, d'une éthique et d'une esthétique de la vie dont "*le plaisir à soi*" est la dimension "artiste": "L'existence comme art et comme style". (p.344-45).

La distinction opératoire *ars erotica* / *scientia sexualis* a donc eu pour fonction, dans *La volonté de savoir*, de faire surgir la question du plaisir comme question autonome, la nécessité d'une reproblématisation de la pensée philosophique alors couramment admise du Désir (dans son opposition au Plaisir).