



**HAL**  
open science

## Un nouveau dispositif pour le film ?

Luc Dall'Armellina

► **To cite this version:**

Luc Dall'Armellina. Un nouveau dispositif pour le film ?. Cahier Louis-Lumière, 2006, Cahier Louis Lumière, 4 (1), pp.162-172. 10.3406/cllum.2006.902 . hal-04075039

**HAL Id: hal-04075039**

**<https://hal.science/hal-04075039>**

Submitted on 19 Apr 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Un nouveau dispositif pour le film ?

Luc Dall'armellina

---

### Citer ce document / Cite this document :

Dall'armellina Luc. Un nouveau dispositif pour le film ?. In: Cahier Louis-Lumière n°4, 2006. Les dispositifs. Textes issus du colloque international organisé les 19 et 20 octobre 2006 par l'ENS Louis-Lumière et l'Université Marne-la-Vallée/LISAA. pp. 162-172;

doi : <https://doi.org/10.3406/cllum.2006.902>

[https://www.persee.fr/doc/cllum\\_1763-4261\\_2006\\_num\\_4\\_1\\_902](https://www.persee.fr/doc/cllum_1763-4261_2006_num_4_1_902)

---

Fichier pdf généré le 26/03/2019

## Un nouveau dispositif pour le film ?

Luc Dall'Armellina  
Université Paris 13

« Il me dit que son livre s'appelait le livre de sable, parce que ni ce livre ni le sable n'ont de commencement ni de fin. »  
Jorge Luis Borgès, *Le livre de sable*, p. 140, Ed. Gallimard, 1975, 1978, Paris

### À propos de *Mémoires flottantes*<sup>1</sup>, dispositif filmique d'Alexis Chazard & Gwenola Wagon

Les travaux de Gwenola Wagon et Alexis Chazard se situent dans un champ singulier et en devenir, celui qui a pu s'énoncer comme le cinéma interactif. Cette voie a déjà été expérimentée selon diverses modalités par plusieurs artistes. Luc Courchesne avec « *Portrait n°1* » (1990), a proposé une situation de communication interpersonnelle entre un humain (le lecteur) et une représentation filmée (le personnage). Cette relation était médiatisée par une interface texte-pointeur permettant d'accéder à un ensemble de questions à adresser au personnage. Jean-Louis Boissier avec le dispositif « *Moments de Jean-Jacques Rousseau* »<sup>2</sup> (Gallimard, 2000) a proposé quelques figures d'une grammaire de l'image-temps interactive qui se concentraient sur la boucle temporelle et sur la délégation de caméra. Martin Le Chevallier a quant à lui, avec « *Oblomov* » (2001), créé une pièce vidéo-digitale interactive où les actions du lecteur ont pour effet de provoquer l'avance de la vidéo dans le temps, et ce, jusqu'au nouvel arrêt, laissant en suspension la vidéo en attendant la prochaine sollicitation du pointeur de

souris. Andréa Davidson, elle, a joué de la division séquencée des temps et des mouvements de danseurs (en trois écrans), proposant une chorégraphie interactive pour deux danseurs sur un poème de Julio Cortazar, dans *La Morsure*<sup>3</sup>, cd-rom éponyme, autoproduit entre 2000 et 2004.

Les travaux antérieurs de Gwenola Wagon et Alexis Chazard, *Julie*, *LandMap* et *Ne m'oubliez pas* ont été montrés, dans des lieux qui ne sont pas des salles de cinéma mais des centres d'art ou des galeries. Gwenola Wagon propose l'heureux terme de « cinémactif » pour qualifier ce travail, terme qui dans son évidente efficacité se passe d'explications, mais qui appelle aussi quelques interrogations. Un cinéma actif ? De quelle sorte d'activité s'agit-il ? Est-elle corporelle ? Par quels côtés : réalisateur et/ou cinémacteur ? Que convoque-t-elle par et à travers le corps ? De quelles façons ? Par quels canaux ? Par quelles postures ? Et par quelles sortes d'interfaces ? Quels types de boucles rétroactives ces actions sur le dispositif vont-elles mettre en œuvre ? Mais... une position de spectateur est-elle seulement compatible avec une activité ?... *Mémoires flottantes*, nous dit sa notice<sup>4</sup>, est un film expérimental aux montages d'une variabilité infinie, d'une durée de 12 minutes et nécessitant un programme.

La même notice précise que les scènes constituant ce film sont « jouées par un programme » et non par un projectionniste aidé de son matériel mécano-optique habituel. Elle précise également que le film est terminé lorsque tous les éléments sonores – autonomes, donc, par rapport aux éléments vidéo – auront été joués. Nous n'entendrons pas deux fois le même fragment sonore dans le même « film », mais nous pourrions voir – à chaque projection – des images différentes

<sup>1</sup> Ce texte poursuit un travail de lecture critique engagé lors du séminaire A.S.I *L'action sur l'image, pour l'élaboration d'un vocabulaire critique*, et consacré aux dispositifs interactifs de Gwenola Wagon et Alexis Chazard : *LandMap*, *Julie* et *Ne m'oubliez pas*. ENSAD Paris, séance du mercredi 11 février 2004. Voir le texte de Gwenola Wagon et mon texte le discutant sur : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/seminaires/semaction/index.htm>

<sup>2</sup> Voir le texte de Frédérique Mathieu, *Traces de vie, jeu, et narration, à propos de Moments*, in Weissberg Jean-Louis et Barboza Pierre, *L'action sur l'image, Scénarisations numériques*, Editions de l'Harmattan, Coll. Champs Visuels, Paris, 2006. L'auteure y discute, entre autres, une lecture de la notion de dispositif et propose le concept de raccord interactif.

<sup>3</sup> Voir ici le texte de Jean-Louis Weissberg, *Corps à corps, à propos de La Morsure*, dans l'ouvrage cité à la note précédente.

<sup>4</sup> Festival International du cinéma méditerranéen – Montpellier, 1979-2006.

sur chacune des séquences sonores se succédant et constituant un montage.

Il apparaît à première vue que cet étrange objet cultive les paradoxes et nous allons tenter de questionner en quoi et comment il pourrait préfigurer un nouveau dispositif pour le cinéma. Nous allons tout d'abord tirer quelques remarques de nos lectures, descriptions et interprétations de *Mémoires flottantes*. Ce film expérimental chahute dans ses fondements, nous allons le voir, la notion même de dispositif usuel du *film*, tout en dotant le *nouveau dispositif filmique* de qualités particulières. Nous mettrons ensuite en perspective la notion de dispositif et l'éclairerons à l'aide de quelques définitions commentées.

### Voir jouer *Mémoires flottantes*

#### Bref résumé

*Mémoires Flottantes* a été tourné en vidéo numérique à Lisbonne. La caméra, en vision subjective, erre dans différents lieux de cette ville : aéroport, rues et places, abords des chemins de fers, vieux cimetière, sentier aux cyprès, etc, empruntant tramway, bus, ou encore les voies piétonnières. Une voix accompagne chaque scène, dont le propos – sous forme de monologues alternés – est auto-référentiel : centré sur le film en train de se faire, et gravitant autour des questions qu'il pose comme des questions que les auteurs posent au film lui-même.

#### Un montage par sauts

« Créer un montage par sauts, et j'me ballade... » dit Gwenola Wagon dans l'un des fragments qui composent la narration de ce dispositif combinatoire. La version cd-rom du dispositif se joue, à la manière d'un programme, après avoir copié le

contenu du cd-rom sur le disque dur de l'ordinateur, et lancé *Mémoires Flottantes* par un double-clic. Un premier écran, furtif, nous indique que le programme est réalisé sous MaxMsp<sup>5</sup>. On est alors de suite emporté dans l'image : c'est un film, et non une interface : ni menus ni icônes ne trahissent la présence de signes d'interactivité en direction du lecteur. On lâche donc la souris, qui ne nous servira pas, on adopte le recul du spectateur, se demandant ce qui motive cette posture inhabituelle dans un environnement qui convoque usuellement son lecteur à une activité. *Mémoires flottantes* est pourtant bien un dispositif interactif, au sens où il s'agit d'une propriété interne<sup>6</sup> du système de monstration. Mais cette interactivité ne nécessite pas la participation active du spectateur, qui reste dans la posture du spectateur du cinématographe.



Capture écran de *Mémoires flottantes*  
(Vol d'oiseaux noirs (y'a pas de leader))  
de Gwenola Wagon et Alexis Chazard, 2005

#### Une introspection à ciel ouvert

Ce qui frappe de suite, c'est le caractère introspectif des propos des auteurs, qui parlent, ►

<sup>5</sup> MaxMsp est un logiciel initialement développé à l'IRCAM pour la musique et le son ; des modules lui permettent de piloter et de programmer des événements activant d'autres médias. Sa spécificité tient en un système de programmation par briques logiques et événementielles qui se dessinent par graphes. Il permet d'interfacer simplement des capteurs MIDI en entrée (mouvement, son, pression, etc) et se trouve de ce fait l'environnement privilégié des artistes travaillant les installations interactives.

<sup>6</sup> Cette conception est aussi celle de Jean-Louis Weissberg, qui explique dans un texte de contribution au séminaire *L'action sur l'image* que l'interactivité est ce processus interne faisant dialoguer programme et données. Voir *Qu'est-ce que l'interactivité ?* sur <http://hypermedia.univ-paris8.fr/seminaires/semaction>

► directement, à la première personne, plutôt comme des documentaristes que comme des réalisateurs, qui eux, feraient évoluer des acteurs. À moins que Gwenola Wagon et Alexis Chazard ne soient devenus les acteurs invisibles de leur fiction documentaire se présentant à nous comme une question médiatisée... Mais peut-être devrions-nous dire narrateurs ? Bien qu'en l'espèce, il y ait bien des façons d'habiter l'image, la leur passe par la voix, qu'on dit *off*, mais qui porte et tisse cependant un écheveau de fils *on* : « Les mots, ces mots, sont la narration, c'est l'histoire, cette histoire, c'est une ligne, mais par contre, les images sont multiples. » dit l'un d'eux. « Comment mettre en place quelque chose comme une réflexion sur le son, les images, sans que celles-ci ne viennent s'entrechoquer ? » interroge l'autre. On est ici, se dit-on de prime abord, dans un film réflexif, un film sur le film, qui parle de ce qu'est un film, etc. Mais on s'aperçoit bien vite que cette introspection n'est qu'une des « n » dimensions de cette errance.

### Coupes et ellipses

L'ellipse est cette absence d'image, ou plutôt son manque, un entre-deux, en creux, comblé par le pouvoir de construction du spectateur. On peut dire : l'ellipse est le témoignage de confiance que fait le réalisateur (ou le monteur) à son lecteur. L'ellipse naît dans l'absence d'une image coupée trop tôt et d'une image raccord arrivant trop tard. C'est une construction externe, noématique, qui participe d'une puissance narrative et fonde les bases d'une écriture du hors-champ et du raccord. Si *Mémoires flottantes* est caractérisé par « ce montage par sauts », il enchaîne raccords et coupes à grande vitesse. Ces raccords sont-ils pour autant elliptiques ? Il n'y pas de réponse simple à cette question faussement

naïve. « Elliptique est le cinéma qui montre sans montrer »<sup>7</sup> nous dit Philippe Durand. Le cinéma elliptique ajoute par suppressions, il serait le pendant de la devise minimaliste de l'architecte et designer Mies Van De Rohe « Less is more ». En ce sens, et dans la mesure où nous sommes dans une errance qui ne possède ni début ni fin, que le temps y est labyrinthique, toute coupure devient aussi transition. Toute rupture est une fausse sortie, puisqu'elle nous ramène sans cesse à Lisbonne. La question n'y serait plus « comment y revenir ? » mais « comment en sortir ? » Nous savons par convention que le cinéma altère le temps, qu'une vie peut être narrée en quelques dizaines de minutes et qu'une minute peut être étirée à volonté. L'ellipse crée, par la coupe, un rapport inédit, de l'entre deux séquences, et peut-être est-ce là une quatrième dimension importante de l'écriture filmique de *Mémoires flottantes* qui compterait ainsi les écritures :

- des moments et événements
- des coupes, raccords et ellipses
- des combinatoires sons-images
- du scénario génératif combinatoire

### Raccords et rapports

Si les séquences d'images se succèdent dans *Mémoires flottantes*, c'est moins dans un « entrechoc » que dans un certain *raccord*. Il y a toujours et nécessairement au moins un double rapport : un rapport de l'avant et de l'après séquence d'images, toute séquence n'étant pas égale à une autre, par son thème, son cadrage, sa vitesse, sa plastique, sa position dans une syntaxe et en devient ainsi déterminante pour le montage en fixant la question de l'ellipse. Et puis il y a un rapport du sonore sur telle ou telle séquence d'images. Ce rapport fixe la question du récit,

<sup>7</sup> Durand Philippe, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Ed. Cerf, 1993

rapport de crédibilité pourrait-on dire en première approche, mais il apparaît vite que c'est sans doute plus celui de la correspondance, de l'analogique (l'image) au digital (le dit), apportant bien plus qu'un simple *effet réel*. C'est le champ du poétique qui s'ouvre. Ainsi, il n'est pas indifférent de savoir si cet échange entre les deux narrateurs s'énonce sur la séquence de la soirée cabaret (*Elle chante*)<sup>8</sup> ou dans la voiture, de nuit (*Par la lunette arrière*).

« - A Lisbonne, je ne pouvais pas filmer, je n'arrivais pas à prendre les images... » dit l'une.

« - Je n'avais pour ma part pas vraiment l'impression de les prendre, mais plutôt le sentiment qu'elles étaient laissées un peu partout... » répond l'autre.



Capture écran de *Mémoires flottantes (Elle chante)* de Gwenola Wagon et Alexis Chazard, 2005

### Y revenir

Paroles libres d'un duo d'artistes en errance, où la *plasti-réalisatrice* ne peut pas capter d'images, et où le *techno-conceptuel* les trouve ça et là, et les cueille, du coup, pour ne pas les perdre. Et où l'on croit voir naître dans ces aveux d'impuissance une finesse perceptive amplifiée pour saisir leurs questions. C'est autant Lisbonne qui est le théâtre

de cette dramaturgie que le tissu des questions qui hantent les deux artistes : « Il faudrait y revenir, mais comment va-t-on faire ? ». Revenir où ? Revenir à quoi ? On ne sait plus qui, du décor ou du sujet, est le décor ou le sujet.

Quand bien même nous écouterions la bande-son d'une oreille distraite, nous saisirions bien entendu, l'essentiel, c'est-à-dire le singulier du moment, la résonance aux images, les frictions occasionnées par de petits chocs : la phrase « Je voulais tout comprendre », prononcée sur la séquence *Elle chante* ou *Le passage à niveau, sémaphores et sonneries*, sonnerait comme une volonté mort-née, comme une phrase perdue d'avance dans un lieu qui ne l'attend pas et ne pourrait l'accueillir.

### Y'a pas de leader

Pourquoi est-il si troublant qu'on entende ce « Y'a pas de leader... » sur les images des *Corps figés de statues* plutôt que sur le plus attendu *Vol d'oiseaux noirs* ? Et cette phrase, à propos du tragique, je ne l'apprécie jamais tant que sur les images d'*Entre les auto-tamponneuses*, saisies à la fermeture du manège : « A Lisbonne, j'avais l'impression d'être dans un rêve tragique, le tragique c'était qu'on n'aurait pas le temps de faire ce film [...] explosé, auto-explorant, insuffisant au moment de sa saisie, tentant de recouper les sens de l'intérieur afin de les rendre résonnants... ».

On peut ici sentir une proximité avec la *façon* de *Mulholland Drive*<sup>9</sup> jouant lui aussi des possibles interprétatifs entre ses fragments disparates mais liant le destin des personnages. Rita, l'un des personnages principaux, y devient amnésique dans les premières minutes du film, et comme nous dans *Mémoires flottantes*, elle ne sait pas

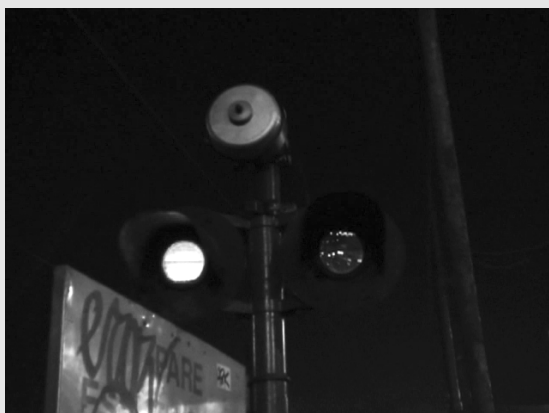
8

Les séquences vidéo sont nommées par leurs auteurs de cette façon.

9

*Mulholland Drive*, film, 146 mn, réalisation David Lynch, 2001

- (plus) réellement ce qui se trame autour d'elle. Nous ne savons pas, nous non plus ce qui se trame, *en faits*, alors que nous assistons à leur énoncé, à leur production, mais sans pouvoir pour autant leur donner un sens déterminé, univoque, qui expliquerait tout. Le sens est ce qui toujours reste à produire, à construire, ou à déjouer, et ce sens est le plus souvent multiple et se conjugue au pluriel.



Capture écran de *Mémoires flottantes*  
(Le passage à niveaux, sémaphores et sonneries)  
de Gwenola Wagon et Alexis Chazard, 2005

### Un montage vivant

Que comprendre au chant d'une langue étrangère ? Rien de tangible dans le sens, mais dans *les sens*, c'est le chant des mystères et celui des interprétations qui s'invitent. Comment saisir ce sémaphore faisant couple rythmique avec une sonnerie stridente, bientôt rejoints par un carillon joueur ? L'un au visuel, l'autre au sonore, jeux d'alternances, jouant aux limites du tempo. Les paroles qui se trouveront sur de tels moments ont du souci à se faire se dit-on... D'ailleurs les auteurs n'en ont peut-être pas prévu la

possibilité ? Mais chacun des mots possibles trouvera un jour ou l'autre sa grâce, son image. Il est probable qu'un spectateur, un jour, voie le montage, le tirage déterminant, la syntaxe idéale couplée aux rencontres visuelles et sonores parfaites. Mais d'une perfection *particulière* : ce montage serait, comme au spectacle vivant, irréproductible, et ne vaudrait que pour un instant, une personne, un lieu, un temps. Il pourrait dire, ce spectateur, hier, j'ai été déçu, et ce soir c'était formidable, exceptionnel.

### Errances Dionysiaques

Les auteurs de *Mémoires flottantes* ne semblent pas chercher pour autant le film *parfait*. Ils sont en quête de questions pour ces images qui les dépassent tout en se laissant capter : « Comment on vit ici ? » « Comment les liens s'opèrent ? ». Et ces questions, l'errance qui les produit ou les rencontre, les lieux qui les habillent, tissent finalement un entrelacs de fils, faisant peut-être le nid d'une *volonté de puissance* nietzschéenne. « La puissance n'est pas ce que la volonté veut, mais ce qui veut dans la volonté, c'est-à-dire Dionysos »<sup>10</sup> dit Gilles Deleuze, précisant que bien peu ont compris le propos de Nietzsche, pour qui la volonté de puissance n'est pas une volonté d'être puissant, mais s'incarne dans le don de la création : « Son véritable nom, dit Zarathoustra, c'est la vertu qui donne. »<sup>11</sup> « Car la volonté de puissance ne veut pas dire vouloir la puissance, mais au contraire, quoiqu'on veuille, élever ce qu'on veut à la dernière puissance, à la énième puissance. Bref, dégager la forme supérieure de tout ce qui est (la forme d'intensité). »<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Deleuze, Gilles, *Conclusions sur la volonté de puissance et l'éternel retour* in *L'île déserte et autres textes*, Paris, éditions de Minuit, 2002, [1<sup>ère</sup> édition de l'article Cahiers de Royaumont, Gallimard, 1967], page 167.

<sup>11</sup> Nietzsche Friedrich, *Le gai savoir*, V, 346

<sup>12</sup> *op. cit.* Deleuze, Gilles, *Conclusions sur la volonté de puissance et l'éternel retour*, p. 171

### La énième puissance

Cette *élévation* nietzschéenne à la énième puissance a quelque chose à voir avec le cœur technique du dispositif de *Mémoires flottantes*, son cœur réflexif et sensible. *Mémoires flottantes* n'est pas un simple automate à produire des combinaisons de séquences filmiques, il tente *l'élévation*, par la répétition, les lectures multiples, par sa variabilité il donne une chance à l'improbable rencontre, il la cherche et la *provoque*. Aux deux sens du terme : qui recherche avec attention et qui provoque avec irrévérence. Ce faisant, il désamorce l'auteur dans ce qu'il peut affirmer de choix autoritaire, lui attribuant une place à la fois plus effacée – il n'est pas certain que l'auteur fasse de meilleurs choix de montages que l'un de ceux possibles dans une vaste combinatoire – et plus démiurge aussi – le non-choix d'une version entraîne une combinatoire, cherchant à épuiser quelque chose du possible.

### Images-témoins

André S. Labarthe remarquait en 1961 que le film ne fonctionnait plus sans le spectateur, et à propos de *L'année dernière à Marienbad*, écrivait : « Resnais et Robbe-Grillet ont réuni un certain nombre de documents, d'images-témoins, et laissent le soin au spectateur de les convertir en une fiction qui leur donnera un sens. »<sup>13</sup> Ce procédé d'une libre interprétation<sup>14</sup> hante le cinéma depuis longtemps déjà, mais ce qui était montré comme « images-témoins » jusqu'ici dans un montage linéaire, appartenait au temps de l'auteur. *Mémoires flottantes* est monté *en direct*, dans l'instant, parmi les *possibles* que les réalisateurs ont indiqué au dispositif. Cette variabilité nous entraîne vers le programme, ce langage fait de scripts – comme au cinéma – à la différence près qu'ici, le scénario interactif ouvre un champ jamais

clôt (les aspects déclaratifs, opératoires, et variables du programme) et produit des variations, et non la détermination d'un choix d'auteur immuable.

### Un auteur démiurge ou aliéné ?

Dans ce déplacement des lieux de la connaissance, le réalisateur perdrait-il un degré de liberté ? La réponse n'est pas si simple qu'il y paraît. Il semble qu'il organise à la fois :

- une détermination (les possibles – ensemble des fragments – qui ont été filmés)
- les conditions d'agencement de cette détermination (les règles de montage)

C'est là un cas de méta-écriture, qu'on peut voir également à l'œuvre dans l'écriture générative<sup>15</sup>, textuelle ou graphique. Le recours au programme apporte, nous l'avons vu, une dimension de risque pour le film, qui, en devenant variable dans son montage, devient variable dans son jugement par un public. Par cet aspect, l'auteur perd en contrôle ce qu'il a gagné en générativité. Il devient possible qu'il n'apprécie pas complètement une projection de son film, mais qu'il aime beaucoup la suivante.

### Des qualités singulières

A ce stade de notre promenade réflexive, nous pouvons tenter une synthèse, et formuler un résumé en sept points, comme autant de qualités par lesquelles le dispositif est désormais modifié. Le film numérique passe par un processus de réalisation qui commence par la numérisation de tous ses composants (audio et visuel). Ce processus d'encodage permet la séparation des médias (audio et vidéo) et leur manipulation, elle autorise leur combinaison dans un système, c'est *l'opérabilité* propre aux dispositifs numériques. ►

<sup>13</sup>

Labarthe S. André, *Marienbad année zéro*, Cahiers du Cinéma, n°123, septembre 1961, p. 28, cité in Durand Philippe, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Ed. Cerf, 1993

<sup>14</sup>

Durand Philippe, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, chapitre 17, Ed. Cerf, 1993

<sup>15</sup>

Balpe Jean-Pierre, *Produire, reproduire, re-produire*, Université Paris 8, avril 1997  
Voir sur : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Produire.html>



- Le film numérique nécessite un *matériel de projection spécifique* que le dispositif actuel de films ne possède pas, ou pas encore. Il ne s'agit pas simplement d'opposer deux modes de diffusion : analogique et numérique, pour des films qui resteraient linéaires et traditionnellement séquentiels. Il s'agit de voir en quoi le film numérique nécessite une pensée, un traitement, une monstration et un jugement esthétique spécifiques.

Le film numérique expérimental tel que *Mémoires flottantes* nécessite un ordinateur parce que son montage est assuré, en direct, par un programme qui opère sur des données. Le dispositif est ainsi, à la manière d'une pièce de théâtre, *interprété* en direct, chaque soir s'il s'agit de projections cinématographiques, par le programme, c'est-à-dire, par une *prolongation artéfactuelle de la décision de l'auteur*.

Le montage du nouveau film n'est plus la projection répétable à l'identique du montage audiovisuel insécable d'un auteur. Les auteurs repèrent, cadrent, tournent, et enregistrent images et son, écrivent un programme à qui ils délèguent un certain *pouvoir de montage* variable, sur la base de règles ou de choix aléatoires. Cette variabilité fait partie intégrante du nouveau dispositif numérique et constitue peut-être sa qualité essentielle. Par elle, le spectacle cinématographique devient comme interprété, *ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre*. L'ordre des événements est *variable*, il n'est plus garanti par la fixité du montage cinématographique traditionnel. La variabilité est une qualité qui entraîne des complications pour le récit. La fragmentation ou atomisation des médias se réalise au détriment des temporalités du récit et au bénéfice d'une spatialisation<sup>16</sup> de celui-ci, ainsi que Jean Clément l'a montré à propos du récit

hypertextuel<sup>17</sup>. De la même manière, le récit hypermédiatisé sert moins une intrigue classique (événements, unités de temps et de lieux, personnages) qu'une errance poétique, une *énonciation piétonnière*, ainsi que le proposait<sup>18</sup> encore Jean Clément, sur les traces de Michel de Certeau. Lors d'une nouvelle projection, le public reçoit une *actualisation* des possibles du dispositif, beaucoup plus qu'il n'assiste à la *projection* d'un film. La variabilité de la réception esthétique du film induit la nécessité d'un *nouveau pacte entre auteur, spectateur et critique* puisqu'il devient probable qu'aucun d'eux ne voit jamais *littéralement* le même montage filmique, mais qu'ils partagent en revanche une connaissance *relative* des éléments qui le constituent.

### Dispositif ?

Le terme de dispositif possède bien des acceptions et dans de multiples domaines. Notre contexte est ici celui d'un art (le cinéma), d'une industrie (le cinéma), d'un spectacle (le cinéma) et d'un dispositif technique de monstration (le cinéma). Il est maintenant articulé à travers de nouvelles pratiques d'art (le cinéma *expérimental*) et de techniques numériques (numérisation, programmation, interopérabilité).

Le dispositif, ainsi que le vocable y renvoie, *dispose*, arrange, positionne de diverses manières un ensemble de choses en vue d'obtenir un agencement particulier, qu'il met à *disposition*. C'est un terme très générique, mais qui indique un certain niveau de complexité : il suppose la mise en présence et en relation d'éléments d'ordres différents dans une structure unifiante.

Le dictionnaire électronique *Antidote* nous met sur une piste, générique, mais qui possède l'avantage

<sup>16</sup> Clément Jean, *L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ?* Communication au colloque de l'ALLC - Sorbonne - 22 avril 1994

<sup>17</sup> Clément Jean, *Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle*, Article paru dans Outils, Méthodes, Hermès, Paris, 1995. Voir aussi : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/discursivite.htm>

<sup>18</sup> *Ibid.*

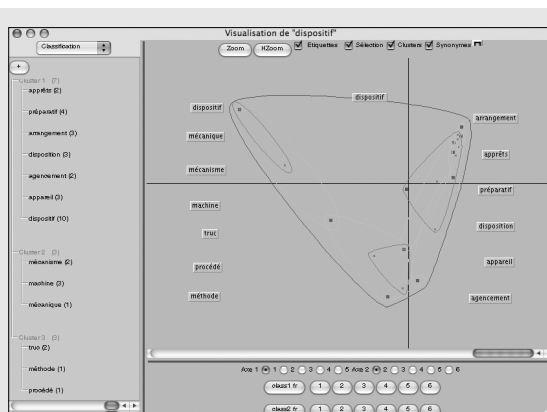
de couvrir trois champs distincts : la cybernétique, le droit et la stratégie :

- Ensemble des pièces qui constituent le mécanisme d'un appareil ; ce mécanisme ou cet appareil. Dispositif de sûreté. Dispositif de commande.
- Partie finale d'un jugement dans laquelle la décision est exposée.
- Ensemble des moyens mis en œuvre dans un but particulier, notamment dans les stratégies militaires. Dispositif d'attaque. Dispositif de défense.

Cet ensemble de significations est fort à propos pour saisir le contexte cinématographique qui nous occupe : le dispositif réglerait donc à la fois les conditions matérielles de monstration, les conditions d'énonciations narratives, et une stratégie d'auteur : attaque et défense, ruses comprises. L'Atlas sémantique visuel des synonymes du CNRS<sup>19</sup> montre quant à lui la diversité et peut-être surtout les proximités du terme. Nous repérons dans les cartes produites par ce dispositif sémantico-graphique des régions de sens où apparaissent quatre grands clusters ou groupes de faisceaux : agencement, machines, apprêts, trucs. *Agencement, machines, apprêts, trucs* procèdent

respectivement de la systémie (un système *agence*), de la technique (un dispositif *machine*) et des arts (un dispositif met en forme – dispose – des *ruses* ou *artifices*). Nous avons là l'essentiel du dispositif dans ses acceptations sémantiques.

Le dispositif donc, comme agencement technique, conceptuel et stratégique possède une certaine probabilité (son indice de fiabilité) d'accomplir une fonction, sous réserve que toutes les conditions de son exercice soient réunies. Le dispositif qui nous occupe se trouve à la croisée des chemins des arts et des techniques. S'il est le plus souvent compris comme une machinerie, un système, un assemblage d'éléments visant ensemble à la réalisation d'une tâche donnée, il sert aussi des intentions d'artiste. Les machines métalliques improbables de Jean Tinguely, aussi fragiles furent-elles, en tant que machines, révélèrent une puissante vision esthétique, *depuis* un dispositif mis en mouvement. De la même manière, ce qui s'énonce aujourd'hui dans l'art contemporain comme *installation* est parfois de l'ordre du dispositif dans le sens d'un agencement d'éléments plus ou moins reliés et concourants ensemble, par leur réunion et leur interaction, à la production d'une expérience esthétique.



**Capture d'écran, dictionnaire sémantique visuel, CNRS.**  
<http://dico.isc.cnrs.fr/>

### Dynamisme spatio-temporel et agencement systémique

Nous pouvons à ce stade, et provisoirement, reformuler le dispositif comme agencement conceptuel et machinique d'énonciations, ce qui nous amène bien près du concept d'*agencement d'énonciations* deleuzo-guattarien et nous renvoie plus précisément encore vers ce que Gilles Deleuze nommait la *méthode de dramatisation*<sup>20</sup>, retour au narratif donc, par le *drama*.

Dans ce texte, le philosophe questionne tout d'abord ►

<sup>19</sup> <http://dico.isc.cnrs.fr/>

<sup>20</sup> Deleuze, Gilles, *La méthode de dramatisation in L'île déserte et autres textes*, Paris, éditions de Minuit, 2002, [1<sup>ère</sup> édition de l'article 1967], page 141.

► de manière très simple la notion d'Idée, mettant en doute le fait que la question « Qu'est-ce que ? » soit la meilleure façon de déterminer toute chose, questionnant ici la philosophie platonicienne. Il propose que des questions plus pragmatiques et moins essentialistes comme « Combien ?, Qui ? Comment ? Où, Quand ? » soient plus appropriées pour saisir leur objet. C'est la piste méthodologique mise en œuvre pour appréhender le dispositif de *Mémoires Flottantes*, car aussi bien qu'il s'inscrit dans la continuité historique du dispositif cinématographique, il rompt, nous l'avons vu, avec quelques-uns de ses codes majeurs. Gilles Deleuze poursuivant son investigation, énonce les propriétés des dynamismes spatio-temporels : ce point nous intéresse particulièrement si nous considérons qu'un film – c'est une proposition – est un dispositif culturel et technique<sup>21</sup> mettant en perspective des dynamismes spatio-temporels à même de produire une expérience esthétique.

« Les dynamismes spatio-temporels ont plusieurs propriétés : 1° ils créent des espaces et des temps particuliers ; 2° ils forment une règle de spécification pour les concepts, qui resteraient sans eux incapables de se diviser logiquement ; 3° ils déterminent le double aspect de la différenciation, qualitatif et quantitatif (qualités, étendues, espèces et parties) ; 4° ils comportent ou désignent un sujet, mais un sujet "larvaire", "embryonné" ; 5° ils constituent un théâtre spécial ; ils expriment des Idées. Sous tous ces aspects, ils figurent le mouvement de la dramatisation. »<sup>22</sup>

Ces propriétés semblent esquisser avec netteté le

mouvement de la dramatisation, propre à emporter le spectateur dans une fiction : c'est là une constante chez Deleuze que de revenir à cette idée<sup>23</sup> d'un *drama sous tout logos*<sup>24</sup>. Le cadre que propose *Mémoires flottantes* s'apparente bien à un récit selon la conception de Gérard Genette en tant que « représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit. »<sup>25</sup> Christian Metz, lui, propose : un « discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements »<sup>26</sup>. Francis Vanoye, citant ces deux auteurs<sup>27</sup>, amène la notion de dispositif au cœur du récit, par le discours : « Le terme de "discours" peut-être référé au dispositif de représentation et à ce qu'il implique : c'est précisément en tant que dispositif de représentation que le discours est irréalisant puisqu'il transforme la chose vécue (ou rêvée ou imaginée) en "chose racontée", donnant à percevoir (à lire), du narré, des événements qui ne se déroulent pas dans l'ici et maintenant, même s'ils sont racontés au présent. »<sup>28</sup>

On peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé critiques et commentateurs, quand ce n'est pas les artistes eux-mêmes, à nommer dispositifs ce qui, avant l'ère généralisée du numérique, s'énonçait comme *œuvre* ou *pièce* ou *installation*, vocables encore *en activité* dans l'art contemporain. Ce que nous nommons *dispositifs* dans un contexte d'arts actuels (plastiques, sonores, cinématographiques, hypermédiatiques) ajoute une dimension technique et systémique à ces termes, mais ce faisant, *entache* du même coup, le dispositif du sceau de la techné, retardant peut-être sa légitimation comme art<sup>29</sup>. Le chapitre « Relations écrans » du livre *Esthétique*

**21** Ce concept m'avait déjà servi à travailler la question de l'interface dans Dall'Armellina Luc, *Idée, peau, interface ?*, article pour « Anomalie Digital arts » n°3 « Interfaces », Un, Deux...Quatre Editions, avril 2003

**22** *Ibid*, Deleuze Gilles, p. 131

**23** *Ibid*, Deleuze Gilles, p. 131, mais aussi Deleuze, Gilles, *L'éclat de rire de Nietzsche*, p. 179 du même ouvrage.

**24** *Ibid*, Deleuze Gilles, p. 151

**25** Genette Gérard, *Figures II*, Ed. du Seuil, Coll. Points, Paris, 1969, cité par Vanoye Francis, *op. cit.*

**26** Metz Christian, *Remarques pour une phénoménologie du narratif*, in *Essai sur la signification au cinéma*, Tome 1, Klincksieck, 1975, cité par Vanoye Francis, *op. cit.*

**27** Vanoye Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Ed. Cedic, Coll. Textes et non-textes, 1979, Paris, p.16

**28** *Ibid*, Vanoye Francis, p.16

*Relationnelle*<sup>29</sup> est à ce titre éloquent d'une position de critique et curateur d'art contemporain qui situe l'informatique au rang du nucléaire, comme technologies qui « représentent des menaces et des outils d'asservissement, autant que des améliorations de la vie quotidienne. »<sup>31</sup>

Il paraît naturel qu'à se représenter de manière aussi rudimentaire les enjeux esthétiques et politiques de la technique numérique liée à une pratique d'art, sa présence accompagnée dans les musées, expositions et lieux de l'art fasse aujourd'hui si cruellement défaut. La photographie a connu cette distance méfiante en son temps, le mot d'Ingres était à ce sujet évocateur : « La photographie, c'est extraordinaire, mais il ne faut pas le dire... »<sup>32</sup>.

Mais revenons au *dispositif* : ce terme peut s'interpréter comme la concrétisation d'un désir d'autonomie de l'art programmé. Ou pour le dire autrement, le dispositif est l'agencement composite de matériel, programmes et données hypermédialisés constituant l'œuvre de demain, pour laquelle – il faut le dire – aucun lieu (du langage comme du réel) de l'art français d'aujourd'hui, n'est en situation de l'accueillir pour *le médium à part entière* qu'il est. Bien sûr, une théorie esthétique des arts numériques est encore à préciser, même s'il en existe déjà, ça et là, quelques textes précurseurs<sup>33</sup>, initiateurs<sup>34</sup> ou intégrateurs<sup>35</sup>. Il serait d'ailleurs intéressant, qu'une telle théorie ne soit pas tant constituée d'une parole univoque, mais, conformément à ses modalités de production et de pratique, par un ensemble transdisciplinaire de textes<sup>36</sup>, d'auteurs multiples, posant la question des arts et techniques, et mettant en question les conditions de ses expériences, langages, processus et partages.

## In fine

On le mesure peut-être mieux, le nouveau dispositif du film a quelque chose de prometteur (sa variabilité) et d'instable (la multiplicité des sens produits). Ces qualités pourraient le tenir éloigné encore longtemps d'un accès au grand public et ceci peut-être pour trois raisons au moins :

- la lecture « difficile » de narrations éclatées, culturellement très éloignées des codes télévisuels mondialisés et *normalisés*.

- l'impossibilité pour les réalisateurs et producteurs de garantir une version validée parmi *n* versions, tant pour leur public que pour la procédure d'obtention de visas d'exploitation.

- l'impossibilité pour la critique de faire son travail dans les modalités qui étaient les siennes jusqu'ici. Le dispositif hypermédiatique de *Mémoires Flottantes* semble – dans l'univers du cinéma – s'inscrire dans cette filiation, au risque de rester classé comme expérimental. Il déplace le dispositif cinématographique en le rendant variable dans ses productions, altérant les éléments du pacte fondant le régime esthétique du cinématographe. Il introduit une déstabilisation, moins technologique qu'esthétique, moins pragmatique que conceptuelle. *Mémoires flottantes* ouvre une brèche qui inquiète (c'est le propre de l'art dans la technique) et agace (c'est le propre de la technique dans l'art).

Mais, en suivant cette fois Roland Barthes, si « tout discours est une fiction », vous venez peut-être de lire le compte-rendu de ma énième fausse route. *Mémoires flottantes* serait une matrice<sup>37</sup>, accompagnée d'un ensemble de médias qui la mettent à l'épreuve, en révélant ses plis, dévoilant ses façons et qualités. *Mémoires flottantes* serait l'œuvre ►

<sup>29</sup> Dall'Armellina Luc, *L'art numérique : un art en effraction ?* Texte introductif de la table ronde réunissant Andréa Davidson, Jacques Miermont et Jean-Louis Weissberg, in *Écritures numériques – Figures & miroirs de l'Autre*, journée d'étude le 29 novembre 2002, Ecole des Beaux-Arts de Valence, texte non publié des actes, document interne.

<sup>30</sup> Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Ed. Presses du réel, 2001, p.67 à 81

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>32</sup> De Duve Thierry, *Mais il ne faut pas le dire...* in *Groupe de réflexion sur les nouvelles technologies : travaux et propositions*, juin 1993. Resp. scientifique Paul Virilio ; collab. Louis Bec, Martine Bour, Edmond Couchot, Thierry de Duve, Anne-Marie Duguet, Norbert Hillaire, Piotr Kowalski, Jean Zeitoun ; avec l'assistance technique d'Edouard Nono. 1993. 250 p. Centre National d'Arts Plastiques  
Voir aussi : Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, traduction de Maurice de Gandillac, repris dans « Écrits français », Paris, Gallimard, 1991.

<sup>33</sup> On pourra lire, Vannevar Bush, *As we may think*, The Atlantic Monthly, juillet 1945.

► cinématique prête à recevoir d'autres plans, d'autres fragments, d'autres règles ; elle serait le dispositif qui porte – par la pensée à l'œuvre qui le structure

– la capacité de recevoir, d'agencer et de montrer un certain cinéma actif, rapide et elliptique, labyrinthique et obstiné, tournant sa ritournelle. ■

#### BIBLIOGRAPHIE

- Ascott Roy, *L'esthétique de la cyberculture*, in *Le statut esthétique de l'art technologique*, Colloque des Treilles, mars 1997 - Source : <http://mitpress2.mit.edu/e-journals/lea/monographs/treilles/treilles.html>
- Balpe Jean-Pierre, *Produire, reproduire, re-produire*, Université Paris8, avril 1997 <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Produire.html>
- Barboza Pierre & Weissberg Jean-Louis, *L'action sur l'image, Scénarisations numériques*, Editions de l'Harmattan, Coll. Champs Visuels, Paris, 2006 :
  - Mathieu Frédérique, *Traces de vie, jeu, et narration, à propos de Moments*
  - Weissberg Jean-Louis, *Corps à corps, à propos de La Morsure*
- Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, traduction de Maurice de Gandillac, repris dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991
- Borgès Jorge Luis, *Le livre de sable*, Ed. Gallimard, 1975, 1978, Paris
- Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Ed. Presses du réel, 2001
- Buci-Glucksmann Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, 2003
- Bureaud Annick, et Nathalie Magnan (sous la direction de), *Connexions : art, réseaux, média*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2002
- Bush Vannevar, *As we may think*, The Atlantic Monthly, juillet 1945
- Cauquelin Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Ed. Le Seuil, Paris, 1996
- Clément Jean, *Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle*, in Balpe J.-P., Lelu A., Saleh I. (coords.) *Hypertextes et hypermédiats : Réalisations, Outils, Méthodes*, Hermès, Paris, 1995.
- Clément Jean, *L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ?* Communication au colloque de l'ALLC, Sorbonne - 22 avril 1994
- Dall'Armellina Luc, *Idée, peau, interface ?* in *Anomalie Digital\_arts n°3 Interfaces*, Un, Deux...Quatre Editions, avril 2003
- Dall'Armellina Luc, *L'art numérique : un art en effraction ?* Texte introductif de la table ronde réunissant Andréa Davidson, Jacques Miermont et Jean-Louis Weissberg, in *Écritures numériques – Figures & miroirs de l'Autre*, journée d'étude le 29 novembre 2002, Ecole des Beaux-Arts de Valence, document des actes, non publié.
- De Duve Thierry, *Mais il ne faut pas le dire... in Groupe de réflexion sur les nouvelles technologies : travaux et propositions*, juin 1993. Resp. scientifique Paul Virilio ; collab. Louis Bec, Martine Bour, Edmond Couchot, Thierry de Duve, Anne-Marie Duguet, Norbert Hillaire, Piotr Kowalski, Jean Zeitoun ; avec l'assistance

- technique d'Edouard Nono, 250 p. Centre National d'Arts Plastiques, 1993
- Deleuze, Gilles, *La méthode de dramatisation* in *L'île déserte et autres textes*, Paris, éditions de Minuit, 2002, [1<sup>re</sup> édition de l'article 1967]
- Deleuze, Gilles, *Conclusions sur la volonté de puissance et l'éternel retour* in *L'île déserte et autres textes*, Paris, éditions de Minuit, 2002, [1<sup>re</sup> édition de l'article Cahiers de Royaumont, Gallimard, 1967]
- Duguet Anne-Marie, *Déjouer l'image*, Ed. Jacqueline Chambon, 2002
- Durand Philippe, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Ed. Cerf, 1993
- Forest Fred, *Manifeste pour une esthétique de la communication*, 1984, <http://www.webnetmuseum.org>
- Lynch David, *Mulholland Drive*, film, 146 mn, réalisation 2001
- Nietzsche Friedrich, *Le gai savoir*, V, 346, GF Flammarion, 1997, 2000
- Vanoye Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Ed. Cedic, Coll. Textes et non-textes, 1979, Paris
- Weissberg Jean-Louis, *Qu'est-ce que l'interactivité ? Eléments pour une réponse* <http://hypermedia.univ-paris8.fr/seminaires/semaction>

#### LUC DALL'ARPELLINA

**Auteur-designer de dispositifs numériques, Luc Dall'armellina est docteur en sciences de l'information & de la communication. Il est chercheur associé au LabSic de Paris 13 / MSH Paris Nord. Il enseigne le design hypermédia à l'Ecole des Beaux-Arts de Valence depuis 1999 et il intervient dans plusieurs formations art & design en France. Son travail passe par les dimensions d'enseignement, de recherche et de création qui cherchent à trouver des formes acceptables dans les lieux mêmes où l'on est nécessairement tout à la fois idiot et savant. Il se nourrit des expérimentations de la littérature à contraintes, de la pratique du design d'interfaces et de l'e-poésie.**

#### 34

On pourra se référer à Roy Ascott, *L'esthétique de la cyberculture*, in *Le statut esthétique de l'art technologique*, Colloque des Treilles, mars 1997. Source : <http://mitpress2.mit.edu/e-journals/lea/monographs/treilles/treilles.html>  
Voir aussi : Forest Fred, *Manifeste pour une esthétique de la communication*, 1984, <http://www.webnetmuseum.org>

#### 35

On pourra se référer à des textes qui lui laissent une place, même problématique, et signés par trois femmes : Cauquelin Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Ed. Le Seuil, Paris, 1996, spécialement pages 77 à 81. Elle parle par exemple de « conspiration du silence » quand à la cécité de l'art contemporain face à l'usage et la pensée des technologies numériques. Buci-Glucksmann Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, 2003. Et aussi à Duguet Anne-Marie, *Déjouer l'image*, Ed. Jacqueline Chambon, 2002

#### 36

L'ouvrage, sous la direction d'Annick Bureaud et Nathalie Magnan, *Connexions : art, réseaux, média* édité par l'Ecole nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, 2002, est une telle entreprise d'anthologie mais se focalise sur les pratiques d'art en réseau et non sur les enjeux d'une pratique numérique tous médias.

#### 37

Les auteurs, dans la notice, disent assez clairement : "Cette machine n'est pas celle d'une tête pour une personne. Elle devient l'outil d'agencement d'éléments collectifs." Source : [http://cela.etant.free.fr/memoires\\_flottantes/](http://cela.etant.free.fr/memoires_flottantes/)