



HAL
open science

Usages de l'ordinaire dans la fiction et le documentaire contemporains

Maxence Naud

► **To cite this version:**

Maxence Naud. Usages de l'ordinaire dans la fiction et le documentaire contemporains. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02372290

HAL Id: dumas-02372290

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02372290v1>

Submitted on 20 Nov 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Université européenne de Bretagne

Université Rennes 2

UFR Arts, Lettres et Communication

Master Littérature générale et comparée

Parcours Écritures Contemporaines Comparées

**Usages de l'ordinaire
dans la fiction et le documentaire
contemporains**

Maxence NAUD

Mémoire de master 2 préparé sous la direction de M. Jean Cléder

25 septembre 2019

Je tiens à remercier l'ensemble des personnes qui m'ont soutenu et encouragé pendant les deux années que j'ai consacré à la réflexion et à l'écriture de ce mémoire.

Ma reconnaissance et mes remerciements s'adressent en particulier à Monsieur Cléder, dont la patience, les précieux conseils et outils apportés, ont été nécessaires à la réalisation de ce mémoire.

Je souhaite également remercier ma famille et mes ami.e.s, qui ont cru en l'aboutissement de mon projet universitaire et qui ont pris le temps de relire ce travail.

Introduction

Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire : cinq colonnes à la une, grosse manchette. Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, et plus il y a de voyageurs morts, plus les trains existent ; [...] les voitures ont pour unique destin de percuter les platanes [...] tant de morts et tant mieux pour l'information si les chiffres ne cessent d'augmenter ! Il faut qu'il y ait derrière l'événement un scandale, une fissure, un danger, comme si la vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire, comme si le parlant, le significatif était toujours anormal : cataclysmes naturels ou bouleversements historiques, conflits sociaux, scandales politiques...¹

Ainsi commence l'étonnant ouvrage de Georges Perec, intitulé *L'Infra-ordinaire* et publié à titre posthume, comme le manifeste tardif de son œuvre littéraire. L'écrivain, appartenant au groupe littéraire appelé OuLiPo, exprime ici l'idée qui motivera et transparaîtra dans tout son travail, celle selon laquelle il existe une strate du réel qui a perdu tout pouvoir de fascination aux yeux des artistes, et plus généralement de la société : l'infra-ordinaire. L'auteur entend entreprendre une vaste valorisation de cet « infra-ordinaire » par le biais de la représentation, voire de la présentation, tant sa démarche est pleine d'humilité et de fidélité au déroulement de l'ordinaire. Perec offre dès lors la possibilité de penser l'« infra-ordinaire », en lui faisant une place dans le domaine artistique comme élément de représentation valable pour lui-même. Ce projet est pour nous l'occasion de réfléchir à la notion d'« ordinaire », qui sera tout au long de ce mémoire notre objet de réflexion premier, mis en relation avec diverses œuvres littéraires et cinématographiques. Tout d'abord, le terme *ordinaire* qui vient du latin *ordinarius*, est un adjectif formé à partir de *ordo*, *ordinis* qui signifie l'ordre, la disposition ou la rangée². L'étymologie de ce terme suggère un rapport à l'ordre, à une forme de mise en état stricte et conventionnelle d'une chose. Cette origine latine marquera profondément l'usage qui sera fait du mot *ordinaire* lorsqu'il apparaîtra au milieu du XIII^e siècle, sous la forme *ordenaire*, pour désigner « l'autorité ecclésiastique diocésaine ». Ce qui est ordinaire est ce qui est régi par des lois, des conventions, par un ordre intrinsèque qui confère à l'organisme une forme d'autorité. Le terme ne prendra un sens plus proche de celui que l'on connaît qu'au cours du XIV^e siècle, pour finalement désigner aujourd'hui ce qui « découle d'un ordre de choses ou appartient à un type présenté comme commun et normal »³. L'ordinaire n'est donc plus ce qui fait autorité, ce qui impose une certaine forme de pouvoir, mais provient au contraire d'une autorité naturelle et d'un système de valeurs qui intègre la notion de « normalité ». Apparaît comme ordinaire ce qui ne rompt pas avec le caractère profondément ancré d'une chose considérée comme commune, admise et adoptée par une majorité. Dès lors, sont ordinaires les

1 Georges PEREC, « Approches de quoi ? », *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions Le Seuil, coll. Librairie du XX^e siècle, 1989, p. 9.

2 Anatole BAILLY, Michel BRÉAL, *Dictionnaire étymologique latin* [En ligne], 1918, p. 236, <https://archive.org/stream/dictionnairety00br#page/236/mode/2up>.

3 Définition d'« ordinaire », CNRTL, « Trésor de la langue française informatisé », 2012.

choses qui composent l'espace de vie de chacun, mais surtout de tous, c'est-à-dire les corps d'abord, de ceux qui habitent le monde, et toutes les parties de ce corps qui agissent au quotidien. L'ordinaire est ce qui ne se pense pas avant d'être, ce qui résulte d'une impulsion toute naturelle et inhérente. Les objets – sans valeur – sont les meilleurs témoins et manifestations de l'ordinaire, puisqu'ils se trouvent présents à chaque instant de l'existence et à chaque recoin de la réalité, et fondent leur présence sur une certaine nécessité. L'univers objectal met ainsi à disposition des individus une infinité de sensations, à travers leur matière, leur couleur et leur forme. La banalité est donc une présence saturée de diversité, qui convoque à chaque instant les sensations des gens. De même, le tissu de l'ordinaire est fondé sur toute forme de société ou micro-société dans laquelle l'individu évolue, que ce soit le cercle familial et amical, mais également l'espace professionnel, vers lequel chaque personne revient sans cesse, ou encore l'espace naturel, qui se décline en arbres, champs, forêts, plages et chemins. De la conjonction des êtres et des choses peuvent résulter au quotidien des actions ordinaires ; manger établit le lien entre la bouche et la fourchette, dormir suppose le corps étendu dans un lit, marcher implique un contact entre une chaussure et l'enrobé de la rue. Le monde quotidien est également peuplé des émotions les prosaïques qui, continuellement, déterminent notre façon d'être et de percevoir le monde *a priori* objectif qui nous entoure, et tissent le lien qui unit ou désunit les gens. L'acte langagier, la prise de parole et la conversation sont également des phénomènes tout à fait communs et banals, parce que nécessaires. Rien n'apparaît plus ordinaire que l'énonciation produite par un locuteur, avec ce qu'elle comporte d'hésitant et d'inabouti, que ce soit les silences ou les pauses. Enfin, l'ordinaire est ce qui marque notre quotidien, ou plus largement la continuité de notre vie, et donc nécessairement la fin de celle-ci : la mort est peut-être ce qu'il y a de plus banal, si on la considère indépendamment de ces circonstances.

L'ordinaire, ce vers quoi nous préconise d'aller Perec, serait donc d'une certaine façon l'espace trivial de l'existence, le fonds commun dont chacun disposerait et par lequel il serait au monde. Mais avant tout, l'ordinaire apparaît comme la manifestation naturelle d'un ordre des choses, faisant ainsi de sa présence une évidence continue. L'ordinaire est l'origine même de l'existence, son principe, mais surtout son degré zéro d'expression. Il est sans relief, imperceptible parce qu'omniprésent, il imprègne le monde, ce qui en fait un motif insignifiant. Et de fait, ce caractère *a priori* insignifiant de l'ordinaire en a fait le grand oublié de la pensée, qu'elle soit philosophique ou artistique. À l'inverse de la sociologie et de l'anthropologie dans la contemporanéité, le domaine philosophique s'est très peu penché sur la question de l'ordinaire, privilégiant des études dans une logique directement issue de la recherche du Beau dans l'Antiquité, c'est-à-dire de l'appréhension de phénomènes qui dépassent l'état ordinaire,

ou qui le transcendent, comme le sublime par exemple. Pour les philosophes, rien n'est plus intéressant que ce qui se démarque ou se manifeste explicitement. Quand bien même l'ordinaire est le fondement de l'homme, et ainsi, tenter d'expliquer la nature humaine consiste d'une certaine façon à approcher l'ordinaire, ce dernier concept est toujours perçu en creux, même si Pierre Macherey affirme que « la philosophie ne s'[est] jamais complètement désintéressée de ce monde de la vie ordinaire »⁴. Michael Sheringham reconnaît lui, que c'est surtout à partir de la fin des années 1950 – à la même période qu'apparaissent la Nouvelle Vague et l'OuLiPo – que « s'est élaboré un ensemble de façons d'explorer et de penser la vie quotidienne »⁵, et affirme qu'un regain d'intérêt est apparu dans les années 1980. Dans le domaine de l'art, il en va de même, puisque ce que l'on nomme « ordinaire » est tellement accepté mais non-conscientisé, voire non-conscientisable, qu'il n'apparaît pas comme un élément « photogénique ». Considérer un élément représenté selon le seul critère de la « photogénie » est en quelque sorte trahir cette réalité, puisqu'elle signifie « ce qui, au cinéma ou en photographie, produit un effet supérieur à l'effet produit au naturel »⁶. Le tissu de l'ordinaire n'est donc jamais considéré de façon autotélique, au sens où il est toujours l'objet d'une déformation, dans la perspective de la représentation.

Toutefois, est apparu au XIX^e siècle un courant littéraire, que l'on a appelé le « réalisme », en réaction aux excès lyriques et au sentimentalisme du romantisme. Le réalisme favorise dès lors un retour à l'humble, au populaire, au réel trivial, suivant une logique mimétique souvent fondée sur une documentation extrêmement fournie. Mais peu à peu, au cours du XX^e siècle, ce mouvement littéraire qu'est le réalisme, qui « traduit par sa plénitude formelle et sémantique son accord avec le monde »⁷, est abandonné au profit d'autres esthétiques exploitant l'imaginaire, le mysticisme ou le fantastique, à la manière du surréalisme⁸. L'ordinaire était donc peu à peu négligé, car même l'orientation plus réaliste d'une certaine littérature des années 1930 puis des années 1950, se teinte d'un pessimisme et d'un engagement qui cherche en quelque sorte à « déraciner » l'homme de son monde pour en extraire des réflexions existentielles, parfois abstraites et toujours orientées philosophiquement. De toute évidence, même s'il n'existe pas *un* « réalisme », cette entreprise romanesque ne cherche pas tant à découvrir l'envers de l'ordinaire pour mieux le comprendre

4 Pierre MACHEREY, « Le quotidien, objet philosophique ? » [En ligne], *Articulo – Journal of Urban Research*, mis en ligne le 24 octobre 2005, consulté le 12 janvier 2018, <http://journals.openedition.org/articulo/871>.

5 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes* [2006], Paris, Presses universitaires de France, coll. Lignes d'art, 2013, p. 11, trad. par Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou ; publié en 2006 par Oxford University Press, *Everyday Life : Theories and Practices from Surrealism to the Present*.

6 Louise MERZEAU, « De la photogénie » [En ligne], *Les Cahiers de médiologie*, vol. 15, n° 1, 2003, <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2003-1-page-199.htm>.

7 Claude MURCIA, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Paris, Éditions Nathan, coll. 128, 1998.

8 Cette révolution littéraire a été en partie introduite par le contexte historique, les horreurs de la Première et de la Seconde Guerres mondiales auxquelles ont été confrontés soldats et civils, impulsant la rêverie et l'irrationnel dans le domaine de l'art.

qu'à le voir sous un spectre idéologique, et en faire la toile de fond d'histoires plus que jamais romanesques et suscitant l'intérêt d'un lecteur avide de divertissement. Cette perspective réaliste n'est véritablement bouleversée qu'à la moitié du XX^e siècle, par plusieurs « courants » littéraires – encore que leur unité soit difficilement concevable –, comme le Nouveau roman, qui cherche avant tout à évacuer de son travail ce qu'Alain Robbe-Grillet appelle les « notions périmées »⁹ du roman traditionnel balzacien, ou encore l'OuLiPo, groupe informel qui a fait éclater les limites du roman, par le recours au jeu et à la contrainte, qu'elle soit grammaticale, orthographique, etc. Ces deux groupes d'écrivains affirment une certaine identité stylistique ou une démarche particulière, en opposition avec le réalisme, considéré comme une *mimésis* terne et sans intérêt de la réalité, d'ailleurs toujours inaccessible. S'impose pour Robbe-Grillet la nécessité d'une nouvelle manière d'appréhender ce que l'on nomme abusivement la « réalité », qui ne se contenterait non pas de la retranscrire, mais bien de l'inventer. Ce projet n'est pas sans rappeler la proposition révolutionnaire de Marx, qui dans *Thèses sur Feuerbach*, déplorait le fait que « les philosophes n'[avaient] fait qu'interpréter le monde de diverses manières », alors qu'il « s'agi[ssait] de le transformer ». Le Nouveau roman revendique dès lors une nouvelle approche du réel, qui ne prétend aucunement retranscrire le réel, de toute façon fuyant, mais de prendre de la distance avec celui-ci pour mieux y revenir et l'exprimer. L'OuLiPo, ou l'« oulipisme »¹⁰, agit en fonction de la priorité « donnée à la recherche formelle destinée à élargir le champ des possibles », c'est-à-dire à créer une poésie qui est plus de l'ordre du concret, tout en libérant le réel. Progressivement, le concept d'ordinaire, et surtout son potentiel représentatif, glissent vers une appréhension plus formelle, ludique et parodique, avec l'intention des écrivains d'en explorer le versant et d'en exprimer la subjectivité. Les œuvres de notre corpus se situent au-delà de cette dichotomie idéologique et stylistique entre réalisme et surréalisme, en puisant dans le réel, mais en l'inventant, le déformant, le transformant par des écritures qui viennent injecter de l'indécision, de l'inconsistance et de l'absurde. Elles constituent des pratiques d'écriture en marge de ces grands courants, donnant ainsi une image contrastée et non-figée du réel.

Pour ce qui est du cinéma, l'évolution est sensiblement la même, puisqu'à la fin des années 1950 naît la « Nouvelle Vague » – l'expression désignant ce mouvement apparaît en 1957, sous la plume de Françoise Giroud –, groupe de cinéastes qui ont pour « seul point commun », selon Truffaut, « leur liberté »¹¹. Alors que le cinéma des années 1920-1930 est, comme la littérature, marqué par la recherche de nouvelles techniques et d'une esthétique

9 Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.

10 Haydée Silva OCHOA, « Surréalisme vs. Oulipisme : deux poétiques du jeu incompatibles ? » [En ligne], *Anuario de Letras Modernas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 11, 2003.

11 François TRUFFAUT, interview de Pierre Billard, décembre 1959, cité par Daniel Banda, José Mouré, *Le Cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Paris, Éditions Flammarion, coll. Champs arts, p. 401.

originale, entre les années 1930 et, grossièrement, les années 1960, il apparaît sans grande innovation. C'est d'abord le temps de ce que l'on a appelé le « réalisme poétique », fortement influencé par la littérature naturaliste et l'art expressionniste, puis dans les années d'après guerre, de l'expression d'une « perfection technique [qui] remplace [alors] l'inventivité et la sensibilité »¹². C'est dans cette omnipotence d'un cinéma considéré ou bien comme artificiel – en créant des situations et atmosphères angoissantes qui s'éloignent du caractère vrai de la vie –, ou comme simplement dénué d'intérêt – la priorité étant mise sur la « qualité » –, qu'apparaît la Nouvelle Vague, fondant ainsi un cinéma qui allie authenticité et créativité, intuition et improvisation. Parallèlement à ce cinéma du réel et de l'« authentique »¹³, émerge une autre forme de cinéma qui en dépend, que l'on a appelé le Nouveau cinéma. Ce cinéma est fortement influencé par la Nouvelle Vague, mais s'en émancipe par son caractère « non-narratif »¹⁴ et profondément « énigmatique ». Appartiennent à ce courant cinématographique des cinéastes comme Alain Resnais, Chris Marker, Gorges Franju ou encore Agnès Varda. Le cinéma contemporain, nous le verront, s'il s'empare de certains éléments dysnarratifs centraux du cinéma d'auteur, il réactive néanmoins les ressorts traditionnels de la représentation cinématographique. Quoiqu'il en soit, il demeure un matériau indispensable et riche pour notre étude et pour la comparaison que l'on souhaite faire avec la littérature.

Notre perspective sera donc d'interroger les pratiques artistiques qui s'intéressent à la question de l'ordinaire et qui tentent d'en révéler les contours, à travers la confrontation entre la littérature et le cinéma, afin d'en dégager les spécificités de traitement. Agnès Varda sera un élément clef de notre étude, dans la mesure où son œuvre, relativement conséquente, s'étend sur la période qui nous intéressera, des années 1960 aux années 2000, et est profondément riche de façons d'appréhender l'ordinaire. Si elle est incontestablement l'artiste qui a provoqué les interrogations que ce mémoire tente d'éclaircir et de mettre en forme, elle n'occupera toutefois dans ce travail qu'une place partielle. Nous avons choisi de ne pas nous focaliser sur un nombre trop restreint d'écrivains et de cinéastes, afin de pouvoir dégager des principes et tendances créatrices qui se recourent entre elles, tout en prenant en compte les singularités de chaque démarche. Il s'agit en effet d'observer les dispositifs qu'Agnès Varda met place dans son cinéma, comme Georges Perec dans ses livres, en tant que préliminaires de l'esthétique contemporaine, à partir desquels nous devons dégager les spécificités et les perturbations apportées à cet héritage des années 1960. Leur travail nous a permis d'interroger les principes esthétiques qui se trouvent au cœur de l'écriture de l'ordinaire, puisque leur démarche personnelle de captation du réel reflète en partie les stratégies linguistiques et stylistiques

12 Claude MURCIA, « Le cinéma d'après-guerre (1945-1960) », *Nouveau roman, nouveau cinéma*, op. cit.

13 Almut STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2007.

14 Claude MURCIA, « Alain Resnais, figure clé du nouveau cinéma », *Nouveau roman, nouveau cinéma*, op. cit.

présentes chez les autres artistes du réel aujourd'hui. Georges Perec et Agnès Varda apparaissent donc comme deux figures essentielles, ayant joué un rôle majeur dans le processus de « crédibilisation » de l'ordinaire en tant qu'objet de représentation artistique. Ayant impulsé, dans les années 1960, l'ordinaire au statut de moteur de création, et surtout de réalité esthétique, ils apparaissent aujourd'hui comme des artistes incontournables pour tout artiste qui entend se pencher sur le quotidien. C'est pourquoi nous nous appliquerons à faire émerger la singularité des démarches de création contemporaines par la confrontation avec les premières approches des années 1960. Des artistes comme Valérie Mréjen, Anne-James Chaton, Édouard Levé et Philippe Artières nourriront tout particulièrement notre recherche, dans la mesure où leur travail se caractérise par une certaine radicalisation de la présence de l'ordinaire. Le travail de Valérie Mréjen sera essentiel pour comprendre une tendance contemporaine de la création qui s'organise à partir de la fragmentation de matériaux directement prélevés dans le réel, qu'il s'agisse de clichés langagiers, de photographies ou de situations quotidiennes. L'artiste, vidéaste, écrivaine et plasticienne semble tout à fait représentative d'une démarche qui est celle du détournement de l'ordinaire, à laquelle nous nous intéresserons dans notre dernière partie, et qui passe par des choix esthétiques minimalistes, mais aussi par un travail sur la communication – dans la continuité des travaux de Nathalie Sarraute. Anne-James Chaton, poète sonore et écrivain a, lui, instauré un rapport tout à fait nouveau avec le monde ordinaire, en en faisant une vaste machine productrice de documents qu'il s'occupe ensuite de mettre en voix. Cette pratique de glanage direct est aussi le fondement du roman de Clémentine Mélois, *Simon j'oublie*, dans lequel sont disposées des listes de courses en regard avec de courts textes imaginés à partir de celles-ci. La poétique d'Édouard Levé est également intéressante en ceci qu'elle permet de repenser l'autobiographie sous le prisme de la banalité, en donnant à lire des fragments de vie neutralisés par un langage dépouillé et froid. Notre démarche, consistant bien à parcourir divers genres qui mettent en scène ou qui délivrent un discours sur le réel quotidien, suppose que nous nous penchions sur des travaux plus « documentaires », comme ceux de Philippe Artières. Cet historien de l'ordinaire offre au lecteur la possibilité d'explorer diverses problématiques de son environnement, en bouleversant complètement le principe scientifique de la cohérence et de l'explication, tout comme Sylvain Bourmeau, qui, en s'emparant de l'actualité médiatique et en la déconstruisant, donne à lire et à entendre une poésie nouvelle du quotidien. Ces diverses pratiques d'écriture réinterrogent la notion d'auteur, sur laquelle nous nous attarderons un peu

plus à la fin de ce mémoire, du fait même qu'elles établissent des dispositifs « soustractifs »¹⁵, *a priori* en contradiction avec l'exigence de l'auctorialité. D'autres écrivains contemporains viendront renforcer nos analyses et alimenter nos hypothèses, comme Leslie Kaplan, autrice de *L'Excès-l'usine*, texte dans lequel elle revient poétiquement sur son expérience du travail en usine, ou encore Jane Sautière qui, avec *Stations*, propose au lecteur de suivre les trajets quotidiens qu'elle réalise à bord de différents moyens de transports, pour finalement accéder à son propre espace intérieur.

Il est important de rappeler que le choix d'un tel sujet est motivé par la volonté d'apporter un regard neuf sur une notion qui a encore été trop peu discutée par la critique universitaire. En effet, les ouvrages et articles universitaires abondent sur la question du réel, sur le rapport entre l'art et la vérité, mais l'« ordinaire » n'est presque jamais véritablement posé comme objet d'étude, c'est-à-dire indépendamment d'un contexte historique et politique. Mais l'ambition de ce mémoire est également bien de mettre en tension la littérature et le cinéma, et de comprendre comment chaque *medium* pose un certain regard sur l'ordinaire, le donne à voir, et comment il le saisit, lui donne corps et le transmet. Le choix du corpus à étudier n'est évidemment pas arbitraire, et repose sur plusieurs critères qui peuvent susciter notre intérêt. D'une part, les livres et films sélectionnés se caractérisent tous par une mise à distance de l'engagement, par le refus d'un parti pris idéologique, ou plutôt politique. *Bâtonnage* de Sylvain Bourmeau par exemple, bien qu'étant un recueil d'articles sur l'actualité, échappe à toute prétention de construction d'un discours, privilégiant la déconstruction des significations. Ce qui est intéressant justement dans les travaux sélectionnés, c'est leur dimension sociale, qui peut même susciter chez le spectateur des interrogations d'ordre politique ou engendrer des débats. De fait, ces œuvres ne sont pas dissociables d'un certain contexte, social, culturel ou économique, mais les propos des artistes ne sont jamais uniquement focalisés sur cette question de l'engagement ou sur des réflexions politiques poussées. En revanche, leur identité correspond profondément à l'idée qu'Agnès Varda se fait du cinéma, et surtout, ils correspondent à ce qu'elle entend faire elle-même, c'est-à-dire un cinéma « citoyen »¹⁶. Par « cinéma citoyen », Agnès Varda suggère un art du vivre ensemble, qui doit porter un regard plus horizontal sur le monde, rendre hommage à tous les individus anonymes qu'elle peut rencontrer, et ainsi appréhender une forme d'*habitus*. Cet aspect-là nous intéressera davantage,

15 Voir Antony FIANI, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors cadre, 2014, p. 5 : « Ce que nous nommerons cinéma soustractif désigne un cinéma faisant preuve d'une réticence certaine – même si à différents degrés et sans jamais tomber dans l'abstraction – envers les préceptes d'un art mis au point et adoptés universellement au cours de son ère dite classique ».

16 Agnès VARDA, interview de Perrine Sabbat, *Grazia*, 23 avril 2017, consulté le 17 novembre 2017, <https://www.grazia.fr/culture/cinema/agnes-varda-le-cinema-citoyen-est-lie-a-la-notion-d-etre-ensemble-851465>.

car il implique une certaine vision de l'ordinaire, et de sa mise en scène, que l'on retrouve souvent dans les écritures sur l'ordinaire qui, en saisissant l'expérience de l'ordinaire d'un individu, révèlent la force de la communauté et la part d'Histoire qu'elle renferme. D'autre part, le corpus a été déterminé parce qu'il regroupe divers « genres » : on y trouve des fictions littéraires et cinématographiques, des documentaires, mais également des essais, des docufictions, des films hybrides ou des « documenteurs ». Cette problématique autour du genre devra dans notre argumentation être nécessairement questionnée, dans la mesure où la classification des genres dépend avant tout du rapport qu'ils entretiennent avec le réel. Sans contester, nous pouvons reconnaître que beaucoup des travaux, à quelques exceptions près, procèdent d'un mélange subtil entre la fiction et le documentaire, faisant ainsi coexister la réalité et l'imaginaire, entre lesquels s'immiscent l'ordinaire. Inévitablement, nous devons observer les dispositifs fictionnels et documentaires, dont les frontières sont brouillées, du fait même qu'elles se fondent dans des démarches, des enquêtes réelles que l'artifice de l'écriture, ou du montage pour le cinéma, viennent légèrement perturber. Dans une interview donnée aux *Cahiers du cinéma* en 1962, Agnès Varda a affirmé que « [d]e toute façon, [elle] ne croi[t] qu'au documentaire subjectif »¹⁷, et il semblerait que ce soit le cas pour beaucoup d'autres artistes. Ainsi, pour la cinéaste, l'existence ne peut être saisie avec justesse qu'au travers d'une investigation hybride, combinant subjectivité et objectivité. Les deux dimensions indissociables qui imprègnent chacune des œuvres de notre corpus sont également portées par une dimension plus personnelle, puisque les artistes refusent souvent de faire de leurs travaux des objets purs et abstraits, détachés de leur individualité. Sans cesse, ils puisent dans leur expérience personnelle pour raconter et dérouler l'histoire de leurs personnages, comme c'est le cas de Jane Sautière, Valérie Mréjen ou encore Leslie Kaplan, voire n'hésitent pas à documenter leur propre vie quotidienne.

L'objet de ce mémoire sera donc également de montrer comment l'époque contemporaine réaffirme la nécessité de dire le peu, de montrer le réel dans sa banalité, en s'inscrivant dans un mouvement de légitimation de ce réel déjà amorcé dans les années 1960, mais en le renouvelant par des écritures de la rupture. À partir de ces travaux, nous comprenons que ce n'est pas tant la représentation de l'ordinaire elle-même qui peut approfondir la connaissance ou la lecture que l'on peut en avoir, mais bien la confrontation de cette représentation à des systèmes esthétiques, à des langages qui recomposent les données, les saturent, les défamiliarisent. La contemporanéité exacerbe les processus de fragmentation mis en œuvre par les artistes du XX^e siècle, afin non plus seulement de mettre à jour les rapports complexes entre les êtres et le monde, mais de perturber les formes même de

17 Agnès VARDA, *Cahiers du cinéma*, juin 1962, cité par Jean-Yves Bloch, « *Cléo de 5 à 7*, "le violon et le métronome" », in Michel Estève (dir.), *Agnès Varda*, Paris, coll. Études cinématographiques, 1991, p. 127.

l'expression, en insistant sur l'artificialité de leur entreprise ou en bégayant un discours. Il est important de préciser ici que notre travail ne sera pas identique à l'enquête réalisée par Antony Fiant dans son ouvrage *Pour un cinéma contemporain soustractif*. En effet, nous avons volontairement parlé de cinéma et de littérature « soustractifs », plus tôt dans notre introduction, pour caractériser les œuvres de notre corpus, en reprenant le terme de l'universitaire, mais notre intérêt est porté sur des œuvres qui dépassent cette simple esthétique de la « soustraction ». Si les œuvres discutées par Antony Fiant ont une part indéniablement contemplative – environnement qu'il s'attache à revaloriser, en évoquant l'activité que la contemplation suppose chez le spectateur –, celles de notre corpus s'éloignent de cette forme poétique pour la réaliser dans le *faire* des artistes, dans la dimension artisanale de leur construction et *a fortiori* dans le ludisme, le décalage et la défamiliarisation qu'elles supposent. Le parti pris est souvent celui d'un langage multiforme et d'une poétique singulière permettant de fixer l'ordinaire dans ce qu'il a de fuyant, et ainsi, plus que représenter le réel, soit le rendre présent pour en faire jaillir l'essence et la vie même, soit le re-représenter, c'est-à-dire insister sur ses mécanismes de fonctionnement par des langages artificiels assumés. Notre démarche consistera donc à mettre en lumière ces phénomènes d'écriture, qu'ils soient littéraires ou cinématographiques, en les confrontant, afin d'explorer les ressorts et les effets des choix faits par les artistes. La première difficulté sera bien évidemment le manque de recul par rapport aux écritures contemporaines, voire ultra-contemporaines. Mais notre perspective devrait éclairer ces récents travaux, par la comparaison quasi-historique avec des œuvres plus anciennes, celles des années 1960 aux années 1980, puisque ces phénomènes contemporains d'écritures atomisées trouvent bien souvent leurs origines, leurs principes dans l'approche du réel amorcée pendant cette période. Il s'agit donc bien pour nous d'observer l'image donnée du réel ordinaire à travers les pratiques diverses de notre corpus, c'est-à-dire montrer comment les artistes répondent par leurs œuvres et leurs démarches singulières à l'indétermination et au disparate du quotidien, et comment cela ouvre sur des significations toujours renouvelées et des œuvres déroutantes.

Pour rendre compte avec le plus de justesse de la poétique de l'ordinaire chez les différents artistes de notre corpus, la perspective structuraliste sera plus à propos, car elle permettra de saisir les particularités de chaque œuvre étudiée, leur expression individuelle à l'intérieur d'une poétique générale. Si parfois ces œuvres peuvent sembler se contredire entre elles, nous verrons toutefois qu'elle nourrissent de véritables débats sur l'art et l'ordinaire. Chaque œuvre est une nouvelle façon d'appréhender la question de l'ordinaire, mais participe souvent d'une cohérence esthétique et philosophique plus large. Naturellement, nous serons amenés à nous interroger sur les postures narratives et narratologiques, mais également sur les

questions de stylistique que soulèvent les textes et les films de notre corpus. Nous adopterons également une démarche comparatiste, et ce, en particulier au travers de la littérature romanesque et poétique du XX^e et XXI^e siècles et le cinéma, en témoignant de pratiques diverses de l'écriture de l'ordinaire, car il nous a semblé fécond de confronter ces deux domaines pour appréhender le traitement et l'image donnée de l'ordinaire dans le contemporain.

Ainsi, notre propos sera de comprendre, en explorant les pratiques littéraires et cinématographiques contemporaines, comment de nombreux écrivains et cinéastes vont à contre-courant d'une exigence implicite qui a toujours motivé les artistes et penseurs, celle d'être « *anywhere out of the world* »¹⁸, et comment cette persistance du regard vient transfigurer le réel pour faire justement corps avec lui, tout en le réinventant et le réinvestissant de significations. On se demandera également comment les pratiques littéraires et cinématographiques des années 1960 jusqu'à nos jours, ont évolué dans la tentative d'appréhension de l'ordinaire, et comment elles sont parvenues à se détacher de l'injonction esthétique qui a longtemps prévalu et qui n'a permis de produire que des représentations figées et sclérosées, à travers des recherches formelles audacieuses, comme la fragmentation et la réutilisation de documents réels. De même, comment ces différents *media* ont permis aux artistes d'exprimer si justement l'ordinaire, tout en le dépassant, voire d'élaborer une signification nouvelle de l'ordinaire, en exploitant les signes épuisés par la représentation stéréotypée et en évitant le danger de la sublimation de l'ordinaire et la tentation du spectaculaire ? Il s'agira de confronter différents modes d'appréhension de l'ordinaire, fictionnels et documentaires, d'opposer les phénomènes narratifs et les démarches auctoriales et d'en étudier, sinon la pertinence, du moins les effets. De quelle manière les artistes font-ils de l'ordinaire, au travers de tactiques narratives particulières, un espace de rencontres où la création est partout, et ainsi comment leur rhétorique personnelle appelle-t-elle le spectateur à observer précisément ce qu'il connaît, à tendre l'oreille vers les bruits quotidiens et ressentir chaque instant qu'il vit ? Par quels moyens les principes « poétiques » des artistes du réel, les fondements de leur écriture trouvent-ils leur cohérence dans une démarche singulière, qui consiste presque à faire, comme Baudelaire, de l'or avec de la boue ? Comment parviennent-ils à contrarier le réel et son image pour stimuler le questionnement du lecteur-spectateur et l'inviter à reconsidérer les choses communément admises ? Enfin, comment l'imaginaire poétique de chacun de ces artistes coïncide-t-il avec le degré zéro de la réalité, l'ordinaire, comment parviennent-ils à conjuguer un regard concret et un regard poétique sur le monde ?

18 Charles BAUDELAIRE, « Anywhere out of the world », *Petits Poèmes en prose*, 1869. Nous traduisons par « ailleurs dans le monde ».

Le premier temps de ce travail sera consacré à la mise en perspective des conflits que suppose la représentation de l'ordinaire et les soubassements narratifs qu'elle exige, tout en rappelant les origines des démarches contemporaines d'écriture de l'ordinaire. Puis, nous observerons les stratégies d'écriture littéraire et cinématographique contemporaines mises en place par les artistes, en insistant sur les principes fragmentaires et non-conventionnels de ces esthétiques, leur façon d'échapper aux régimes de représentation traditionnels. Enfin, nous analyserons ce qu'il convient d'appeler les stratégies de réinvention de l'ordinaire, c'est-à-dire les moyens mis en œuvre par les artistes pour reconfigurer le matériau du réel dans une perspective de dissémination, d'effritement et de défamiliarisation de ce quotidien.

I. La mise en scène de l'ordinaire

1.1 Que fait-on du récit ?

1.1.1 Des années 1960 à aujourd'hui : les prémisses d'une esthétique du réel ordinaire

Pour comprendre le rapport qu'entretient le cinéma contemporain avec l'ordinaire et sa représentation, il est nécessaire d'interroger les principes de la « cinécriture » des cinéastes des années 1960, et en particulier ceux de la Nouvelle Vague, et d'en extraire les héritages techniques et esthétiques. Nous discuterons tout d'abord de la révolution « technique » amorcée par les cinéastes de la Nouvelle Vague, puis des préoccupations qui les animent, et montrer comment elles sont à l'origine d'un intérêt fondamental pour l'ordinaire, qui trouve toute sa force dans le travail d'Agnès Varda, par ailleurs surnommée « la grand-mère de la Nouvelle Vague »¹⁹. Toutefois, cette exploration historique ne sera que très générale et nécessairement lacunaire, dans la mesure où il s'agit ici de considérer les apports techniques et esthétiques de la Nouvelle Vague pour pouvoir ensuite, plus profondément, observer comment ils ont contaminé la pratique cinématographique d'Agnès Varda et comment, plus largement ils ont ouvert sur une nouvelle façon d'approcher le quotidien qui ne cessera d'évoluer par la suite.

Si la Nouvelle Vague « n'est ni un mouvement, ni une école, ni un groupe »²⁰, elle représente toutefois une communauté qui se rassemble autour de revendications esthétiques, dont l'émergence – même si elle ne peut être datée précisément – coïncide avec l'instauration de la V^e République de Charles de Gaulle, en 1958. Le général de Gaulle intègre alors, en 1959, l'écrivain André Malraux dans son gouvernement, comme ministre d'État chargé des affaires culturelles. La création de ce ministère est totalement novatrice et témoigne de la volonté du gouvernement de réunir les Français autour de la culture après les bouleversements de la Seconde Guerre mondiale. La politique culturelle de Malraux va consister en un large mouvement de centralisation, et donc en une limitation partielle du mécénat privé, qui correspond alors à une recherche de démocratisation de la culture. Le décret de 1959 va dans ce sens puisqu'il déclare la nécessité d'apporter une protection sociale et financière aux artistes et de rendre la culture accessible au plus grand nombre. En plus de la « prime qualité »²¹ instaurée par Malraux, la France des Trente Glorieuses connaît un pouvoir d'achat en hausse qui permet aux artistes de se lancer dans des projets artistiques tout en ayant peu de moyens. Malgré cette politique d'aide culturelle, les cinéastes demeurent confrontés, lors de la

19 Agnès VARDA, « Souvenirs et propos sur le film », *La Pointe Courte* [1954], DVD2, Arte Éditions et Ciné-Tamaris, 2012, 14 min. 52.

20 François TRUFFAUT, entretien avec Louis Marcorelles, *France Observateur*, 19 octobre 1961, cité par Claude Murcia, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, *op. cit.*

21 Claude MURCIA, *op. cit.*

production d'un film, au gouffre économique que peut représenter l'achat du matériel de tournage. L'évolution du cinéma, les bouleversements artistiques dépendent donc certes des conditions politiques engendrées par les gouvernements, mais ils reposent également sur les progrès techniques de ce *medium*. En rejetant le système traditionnel de la production cinématographique, les « Jeunes Turcs » de la Nouvelle Vague se marginalisent et créent leur propre champ de production, avec des réalisations peu coûteuses. Dès lors, en plus d'instaurer un climat de « débrouillardise et de camaraderie »²², ils présentent une alternative au diktat qui pesait alors sur le statut de l'œuvre cinématographique : la nécessité d'une « bonne santé économique »²³. Les cinéastes de la Nouvelle Vague vont alors privilégier des outils de travail moins encombrants et des méthodes plus libératrices, en utilisant notamment la caméra 16 mm, apparue dans les années 1920, et faisant son grand retour dans les années 1960. Cette caméra est bien plus économique et légère, et permet d'être portée sur l'épaule, le cinéaste faisant alors corps avec la machine et la réalité filmée. Agnès Varda utilise notamment cette caméra pour son court-métrage *L'Opéra-Mouffe*, ce qui facilite sa démarche et son choix de filmer directement dans la rue Mouffetard, à Paris, en s'y installant sur une chaise, et ainsi de s'imprégner de la vie de la rue. Elle alterne cependant entre le format 16 mm et le format 35 mm tout au long de sa « carrière » dans le monde du cinéma. L'idée est bien de « renverser les standards économiques et techniques de la production filmique traditionnelle »²⁴, et donc de produire, créer des films avec peu d'argent et de temps. Comme nous venons de le dire pour *L'Opéra-Mouffe*, la plupart des films de la Nouvelle Vague sont tournés en extérieur, c'est-à-dire que les cinéastes cherchent la lumière naturelle et rejettent le tournage en studio qui prédominent jusqu'alors. Almut Steinlein voit dans ce choix de tournage la recherche d'une expérience existentialiste, d'une « authenticité sartrienne »²⁵, par la mise en avant de la contingence, plutôt que la nécessité, l'ordre et le contrôle totalitaire de l'objet filmique par le cinéaste. La littérature connaît évidemment la même évolution, puisque l'écriture s'origine aujourd'hui de plus en plus dans l'espace public, par des dispositifs de récupération qui précèdent la création, ou même par une création qui ne prend son sens que *in situ*, comme avec la poésie d'Anne-James Chaton, par exemple. Ajoutons à cela la prise de son directe, qui connaît son paroxysme avec la Nouvelle Vague, et qui est une des caractéristiques essentielles de ce que l'on a appelé le « cinéma direct » ou « cinéma vérité », incarné par Jean Rouch. Cette technique largement employée rejette la sonorisation des films réalisée en post-production, avec une technique de reconstitution des bruits du monde et des paroles des personnages, dominant jusqu'alors le cinéma traditionnel, qui vidait l'image filmique de son pouvoir de

22 Almut STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, *op. cit.*, p. 16.

23 Michel MARIE, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, cité par Almut Steinlein, *op. cit.*, *Ibid.*, p. 19.

24 Almut STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, *op. cit.*, p. 9.

25 *Ibid.*, p. 179.

réalité et ne faisait que renforcer le caractère mensonger et illusoire du film. De même, les cinéastes font du tournage un espace de liberté et laissent donc la possibilité aux acteurs d'improviser, pour pouvoir transmettre dans leurs films une certaine impulsivité, une force vitale, d'autant plus efficace que les tournages sont courts et sollicitent ainsi une certaine spontanéité. Selon Michel Marie, improviser signifie « composer sur le champ et sans préparation »²⁶, ce qui implique qu'un cinéma qui s'appuie sur l'improvisation ne se contente pas de laisser libre cours au jeu des acteurs, mais que celui-ci se traduit aussi par une exploration improvisée de la caméra elle-même. Cette spontanéité prend également racine dans un choix esthétique crucial en rupture avec le cinéma traditionnel, et en particulier avec le cinéma de la « Qualité française » : le refus du scénario. C'est pour contrer cette tradition de la « Qualité française », caractérisée par un style « académique et routinier, vieillot et boursoufflé, irréaliste et insignifiant »²⁷, que les « Jeunes Turcs » de la Nouvelle Vague passent de la critique de cinéma à la réalisation. La Nouvelle Vague affiche en effet sa volonté de créer un nouveau langage, proprement filmique, c'est-à-dire qui s'appuie sur l'image et non le texte, et donc de légitimer le cinéma comme art en le différenciant du langage romanesque. Alors que des réalisateurs comme Claude Autant-Lara ou René Clément faisaient des films comme on écrit un roman, c'est-à-dire à partir de scénarios bien ficelés, les cinéastes de la Nouvelle Vague préfèrent s'abandonner à leur imagination, au hasard du tournage, négligeant ainsi tout ce que l'écriture du scénario implique : la psychologie des personnages, l'artificialité des dialogues, ou encore l'illusion de continuité et d'unicité de l'histoire, et, *a fortiori* de la réalité. Michel Marie évoque la pseudo-naturalité des dialogues établis par un scénario précisément articulé, par un plan de travail ordonné, affirmant que ceux-ci, « même lorsque [le dialoguiste] a un très grand savoir dans la reconstruction du langage parlé »²⁸, ne demeurent « précisément qu[e des] reconstruction[s] ». Agnès Varda explique quant à elle que la rédaction du scénario « fige l'imagination et détourne inutilement de l'énergie »²⁹, et revendique une cinécriture au travers des mouvements de la caméra, des points de vue, des lieux, des acteurs, de la composition de l'image. Chez ces cinéastes, la création se situe aussi bien au niveau de la profilmie, c'est-à-dire de la « réalité objective offerte à la prise de vue, et particulièrement ce qui est spécialement créé ou aménagé en vue de cette prise de vues »³⁰, qu'au niveau du filmique proprement dit. En niant la toute-puissance du scénario, les cinéastes réinvestissent chaque élément du réel d'un pouvoir créatif et artistique, que ce soit le repérage des lieux, le choix des acteurs – professionnels ou non –, les couleurs, etc. ; éléments qui sont ensuite retravaillés par le

26 Michel MARIE, « Le direct et la parole », retranscription d'un colloque.

27 Claude MURCIA, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, *op. cit.*

28 Michel MARIE, « Le direct et la parole », *op. cit.*

29 Agnès VARDA, « Mona, nomade », entretien avec Alain Carbonnier et Fabrice Revault d'Allonnes, *Cinéma 85*, n° 332, p. 11.

30 Michel MARIE, « Le direct et la parole », *op. cit.* Glose de la définition d'Étienne Souriau,

montage et le découpage. Cet élément est également essentiel dans les textes que nous étudierons, puisque nombreux sont les écrivains qui cherchent à se déprendre de l'écrit pour absorber l'environnement ordinaire dans toute sa complexité, en recourant à la photographie – comme Miranda July ou Hélène Villovitch –, ou en accordant une vraie importance aux propriétés, à la brutalité et à l'immédiateté des éléments qui ont prédéterminé l'écriture. Ce qui apparaît comme novateur avec la Nouvelle Vague, c'est l'utilisation systématique, ou du moins la revendication esthétique du montage, perçu comme un bricolage qui structure les données du réel glanées par la caméra. Le montage devient dès lors un « battement de cœur »³¹, la respiration du film, et ainsi, quand il est apparent – pensons aux faux-raccords de Jean-Luc Godard –, il met en échec la continuité pour révéler la fragmentation, le « secret du monde » et la « puissance d[e] [ses] heurts »³². Il y a donc cohabitation entre la spontanéité de la création et en même temps une sorte d'auto-réflexion sur le cinéma, sur le *medium* lui-même, à travers une remise en question de l'image filmique et de ses effets.

D'un point de vue thématique, la Nouvelle Vague offre une place nouvelle à l'ordinaire. En se penchant sur l'étude statistique menée par Claude Brémond, Évelyne Sullerot et Simone Berton, publiée dans *Communications*, on apprend tout d'abord que les films de la Nouvelle Vague témoignent d'un certain « goût pour l'actualité »³³, qu'Agnès Varda perpétue dans ses films, que ce soit *La Pointe Courte* qui présente la situation des pêcheurs dans les années 1950, ou encore *Sans toit ni loi*, qui est réalisé à l'époque où les sans domicile fixe occupent plus sérieusement le débat politique et où les Restos du cœur sont créés. De même, cette proximité temporelle est accompagnée d'une proximité géographique, c'est-à-dire que Paris – et plus largement la France – est très souvent le décor de l'action. Agnès Varda reproduit également dans ses films le mode temporel de la narration, la durée sur laquelle s'étend le fragment de vie du ou des personnages dépeints. De fait, en plus de privilégier les petits drames de la vie privée, de dépeindre un « monde épargné par l'histoire »³⁴, les films de la Nouvelle Vague captent les personnages dans un éternel présent et dans une situation qui s'inscrit peu dans la durée. On peut penser à Michel Poiccard et Patricia dans *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, dont l'aventure est suivie sur une courte période dramatisée, mais aussi à *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda. Les personnages sont souvent « dénués de passé »³⁵, ils sont des individus « d'un

31 Jean-Luc GODARD, « Montage, mon beau souci », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956, in Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie* [1945], Paris, Éditions Gallimard, coll. Folioplus philosophie, 2009, p. 96.

32 Corinne MAURY, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Éditions Yellow Now, coll. Côté cinéma, mai 2011, p. 67.

33 Simone BERTON, Claude BRÉMOND, Évelyne SULLEROT, « Les héros des films dits “de la Nouvelle Vague” » [En ligne], *Communications*, n° 1, 1961, p. 146.

34 *Ibid.*, p. 148.

35 *Ibid.*, p. 149.

aujourd'hui que rien ne préfigure »³⁶ ; dimension que revendique Agnès Varda, dans *Sans toit ni loi* par exemple, où la cinéaste refuse de donner quelque indication que ce soit sur l'identité civile de Mona.

Ce mémoire se concentre bien sur la représentation de l'ordinaire sur une période donnée, qui va des années 1960 à aujourd'hui. Ce choix n'est pas arbitraire et, sans y voir un héritage direct de la Nouvelle Vague, on peut toutefois affirmer que l'art contemporain, que ce soit la littérature ou le cinéma, peuvent finalement profiter des nouveautés instaurées par ce cinéma des années 1960. De fait, la Nouvelle Vague élabore un nouveau mode de représentation qui laisse une place importante à la réalité ordinaire, quand à la même époque un certain Georges Perec fait son entrée dans le monde littéraire. Et si ces films-là sont datés, et qu'ils correspondent à une certaine esthétique – encore que, comme nous l'avons dit, aucun manifeste esthétique ne permet de rendre cohérent le « mouvement » –, il est nécessaire de saisir leur importance d'un point de vue historique, puisqu'ils se trouvent dans un tournant non seulement artistique, mais anthropologique. Les années 1960 abandonnent donc les sujets proprement et uniquement romanesques pour en venir à une forme de banalité qui possède en elle-même une certaine cinégénie à exploiter. Et c'est à partir de cette valorisation, du moins de la légitimation du réel ordinaire au sein de représentations artistiques, que l'art contemporain va pouvoir aller encore plus loin dans son travail de réinvention. Cette double temporalité, cette évolution, Agnès Varda en est l'exemple parfait car, ayant commencé par des productions relativement simples de représentation de l'ordinaire, elle est progressivement arrivée à redynamiser son travail – en partie par la découverte de son identité de plasticienne – et donc à enrichir une pensée de l'ordinaire, en faisant appel à d'autres formes artistiques, à d'autres collaborations et à d'autres démarches, plus tant de l'ordre de la peinture cohérente du réel que du dynamitage expérimental de celui-ci. Par exemple, son exposition de 2006, intitulée *L'Île et elle*, comporte l'installation *Ping-Pong, Tong et Camping*, qui peut rappeler l'*arte povera* des années 1960 dans la mesure où elle consiste en la récupération de divers objets triviaux en lien avec l'univers de la plage, c'est-à-dire des tongs, des sceaux, des t-shirts d'enfants – et même un matelas sur lequel est projetée une vidéo –, tous extrêmement colorés. Agnès Varda tire ici parti de la liberté offerte par l'art contemporain pour s'emparer d'un univers qu'elle aime et de le saisir, le montrer dans sa pure matérialité, dans sa réalité brute et criarde, par un geste de légèreté et de gratuité.

C'est bien de cette évolution rapide qu'il s'agit de prendre conscience dans ce mémoire, sans pour autant chercher à établir des liens arbitraires entre un modèle de production et de création précis et une époque contemporaine qui se caractérise par une forme de délitement,

36 *Ibid.*, p. 147.

d'absence ou du moins de brouillage de critères esthétiques. La représentation de l'ordinaire suit donc une progression subtile, par le passage d'une pure représentation – même si, nous le verrons, les années 1960 préfigurent le travail formel de la contemporanéité par le recours au fragmentaire notamment – à une véritable réinvention par l'art, car, comme dans toute forme de représentation, il s'agit, après être parvenu à légitimer ou à faire entrer dans les habitudes artistiques un thème, une idée, une problématique, à les renverser, à les réinterroger de façon plus expérimentale, à les heurter, les bousculer afin d'en dégager les limites et d'en observer la consistance. D'autre part, les années 1960 propulsent dans la production artistique des formes nouvelles de nature hybride : l'essai, par exemple, dont l'origine peut être attribuée à Michel de Montaigne, connaît un véritable essor à cette époque là, et surtout dans le domaine cinématographique où il fait son apparition. L'essai, forme la plus adéquate pour exprimer l'ordinaire et le quotidien, selon Georg Lukács, dans la mesure où il possède des « affinités avec les matériaux hétérogènes qu'il intègre »³⁷, va donc exploser à cette époque et infuser diverses pratiques d'écritures dans le contemporain. De toute évidence, la révolution cinématographique apportée par la Nouvelle Vague, l'allègement des dispositifs de prises de vue et de son, instaurent entre les cinéastes et le monde un rapport nouveau, également incarné par l'égaré des personnages des films, pris dans une tension entre l'emprise directe sur le monde et la rêverie inévitable. Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous nous pencherons plus attentivement sur cette esthétique de la « présence »³⁸ qui a marqué un tournant dans la représentation cinématographique avec la création de ce cinéma d'auteur. Mais l'un des apports essentiels de ce cinéma des années 1960 au contemporain est bien ce que Jean Cléder a appelé un « ébranlement »³⁹, une « crise du récit », qui se traduit chez nos artistes par un minimalisme narratif indissociable d'un certain rapport au réel et d'une appréhension particulière de l'ordinaire.

1.1.2 Le minimalisme narratif : condition de possibilité à l'émergence de l'ordinaire

Il est inutile de faire remarquer que les œuvres de notre corpus se placent à l'opposé du cinéma dit « commercial » et de la littérature « marchande ». Le cinéma à gros budget produit en quantité des *blockbusters* et fait écho à ce qu'en 1839, Sainte-Beuve appelait la « littérature industrielle », c'est-à-dire une littérature qui « se mêle [...] avec une passion effrénée de la gloire ou plutôt de la célébrité »⁴⁰, sans véritablement considérer le caractère artistique du produit, de

37 Georg LUKÁCS, « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, cité par Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 62.

38 Almut STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, *op. cit.*, p. 180.

39 Jean CLÉDER, « Ce que le cinéma fait de la littérature » [En ligne], *Fabula-LbT*, « Ce que le cinéma fait de la littérature (et réciproquement) », n° 2, décembre 2006.

40 Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « La Littérature industrielle » [En ligne], *Revue des Deux Mondes*, tome 19, 1839, https://fr.wikisource.org/wiki/La_Litt%C3%A9rature_industrielle.

l'œuvre, sans chercher à en dégager une esthétique. Il y aurait donc deux types de cinéma *latu sensu* qui s'opposeraient dans notre société actuelle, où la télévision remplace peu à peu les salles de cinéma dites « d'art et d'essai ». Mais cette distinction entre un cinéma commercial ou « populaire », qui exprime et représente par « le scénario, l'image, et la mise en scène »⁴¹ et un cinéma dit « d'auteur » qui ancre ses représentations dans « une vision critique et/ou novatrice dans le style et la forme », ne doit pas mettre de côté un élément central qui fonde leur opposition : celui de l'étendue représentée. De fait, le cinéma commercial, comme la littérature du même genre, semblent privilégier des histoires qui d'une façon ou d'une autre exploitent l'extraordinaire ou l'anecdotique. Construire une œuvre est *a priori* nécessairement délimiter un sujet, une histoire cernée par un début et une fin. Il s'agit donc toujours d'éclairer arbitrairement un fait signifiant, une histoire cohérente dont les menus détails ne viennent qu'en renforcer l'efficacité. Le regard de l'artiste, le choix de l'extraction et de la représentation viennent justifier simultanément l'intérêt de l'histoire décrite, aussi ordinaire puisse-t-elle être. Le cinéma et la littérature traditionnels suivent donc cette nécessité implicite qui est de marquer le récit d'une séduction divertissante. Ce souci de narrer des histoires « intéressantes » n'est absolument pas la priorité de nos artistes. Le minimalisme d'Agnès Varda par exemple consiste à privilégier les « enjeux formels »⁴² par rapport aux « nécessités de l'intrigue », puisque chacun de ses films exploitent au minimum les histoires qu'ils dépeignent. La cinéaste elle-même assume et commente ce choix singulier de négliger le récit, la narration classique et *a fortiori* l'établissement d'une représentation exemplaire d'intrigues ou de personnages. Dans un entretien accordé à Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, elle affirme qu'elle « n'aime pas raconter une histoire mais ce qui se déroule entre les moments importants d'une histoire »⁴³. Si l'on considère son premier film, *La Pointe courte*, on sait que la motivation première de la cinéaste n'a aucunement été de transmettre un message quelconque au travers d'une histoire cinégénique et divertissante. La composition de son film ne part jamais de détails véritablement fonctionnels, mais sa cinécriture est davantage inspirée par des éléments très personnels, des impressions, des émotions ou des images. Ainsi, le choix de la comédienne Silvia Monfort ne répond pas à une ambition d'efficacité, qui chercherait une actrice particulière avec l'idée que celle-ci puisse incarner au mieux le rôle qui lui est attribué. La comédienne a été choisie pour sa ressemblance avec les portraits de Piero della Francesca. De

41 Nicole BEAURAIN, Christiane PASSEVANT, Larry PORTIS, « Le cinéma populaire et ses idéologies » [En ligne], *L'Homme et la société*, n° 154, 2004, <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2004-4-page-5.htm>.

42 Nadja COHEN, Anne REVERSEAU, « Qu'est-ce qui est est "poétique"? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma » [En ligne], *Revue Fixxion*, n° 7, 2013, p. 180.

43 Agnès VARDA, interview de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Un Langage cinématographique », *Esprit*, n° 285, juin 1960, p. 961, cité par Franck Curot, « L'écriture de *La Pointe Courte* », in Michel Estève (dir.), *Agnès Varda, op. cit.*, p. 97.

même, les films de la Nouvelle Vague offrent souvent par leur dépouillement narratif la possibilité de résumer l'œuvre simplement, et en même temps de nous obliger à repenser le film non plus à travers le simple prisme de l'intrigue, mais bien par rapport à la composition générale, à l'articulation de l'image, de la musique et du texte. En effet, ces films racontent originellement bien peu de choses : le documentaire *Daguerréotypes*, préfère s'attarder sur le « rien » qui se passe rue Daguerre, plutôt que d'observer « l'autre bout de la rue », où « il y a des marchés, des journaux politiques, et des militants, et des discussions »⁴⁴. Il y a donc chez Agnès Varda, cinéaste de l'« anti-scoop »⁴⁵, un véritable refus du pittoresque et de l'anecdotique, que l'on retrouve aussi avec force dans le travail de Marguerite Duras. Si l'on pense à *Moderato Cantabile*, l'intrigue est extrêmement resserrée, puisqu'elle se fonde sur une impossibilité, un irréel de l'action, celui de l'amour entre Anne Desbaresdes et Chauvin. Et cet irréel est central dans tout son travail, *Le Camion* étant l'exemple le plus pertinent. Le choix d'utiliser le conditionnel passé pour raconter la rencontre entre l'auto-stoppeuse, elle qui « aurait parlé de beaucoup de choses »⁴⁶, et le routier, ne permet pas simplement de dévoiler le processus créatif à l'œuvre chez Marguerite Duras et Gérard Depardieu. Il permet également de repousser à l'extrême la narration, pour atteindre l'impression d'une absence et suggérer ainsi un certain rapport au monde, creux, et une certaine universalité.

Cette volonté diffère cependant selon qu'elle survienne au cinéma ou en littérature, car, le cinéma, art de l'analogie, peut plus aisément faire dérouler ses images, gratuitement, sans recourir à la narration. Il peut ravalier les liens narratifs qui existent entre les étapes de la progression du personnage par exemple, alors que la littérature ne peut se passer des signes linguistiques, qui apportent toujours quelque chose de l'ordre de l'analyse. Un roman où il se passe peu de choses pourra plus facilement être pensé en termes d'intrigue, de péripéties, dans la mesure où la présence du mot vient souligner le changement, aussi futile soit-il, qui surgit dans la vie du personnage. Le mot agit comme introduction à ce qui se passe ou ne se passe pas, il contient en lui-même l'analyse qu'il peut ne pas souhaiter donner. Pour le cinéma, la difficulté peut venir de son essence analogique car, s'il s'agit de fiction, il existe toujours une individualité physique projetée à l'écran qui entre en relation avec des lieux, des éléments ou des personnages. Mais nous pouvons toutefois remarquer que le cinéma dispose d'une diversité de moyens pour renforcer le dépouillement narratif, c'est pourquoi bien des films qui traitent de la question de l'ordinaire fondent leur minimalisme sur l'absence de musique extra-diégétique qui, dans le cinéma traditionnel sert souvent à dynamiser l'intrigue, intensifier des instants et des situations, introduire des bouleversements. Il faudrait également évoquer les

44 Agnès VARDA, *Daguerréotypes* [1975], DVD2, Arte Éditions et Ciné-Tamaris, 2012, 21 min. 50.

45 René PRÉDAL, « Agnès Varda, une œuvre en marge du cinéma français », in Michel Estève (dir.), *Agnès Varda, op. cit.*, p. 26.

46 Marguerite DURAS, *Le Camion*, 1977, 18 min. 20.

deux façons les plus efficaces et répandues dans les récits sur l'ordinaire de captation de ce niveau modeste du réel, car ce qui nous intéresse ici c'est bien le dépouillement narratif, voire l'absence de narration. La première façon d'échapper à la tentation d'un sujet bouillonnant de dramaturgie consiste en une représentation linéaire des faits et gestes d'un personnage, c'est-à-dire le choix de montrer le monde à la fin du récit tel qu'il apparaît au début. On peut penser par exemple à *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, où la petitesse extrême de la vie de la femme semble se dire elle-même et ne passer aucunement par la narration. Les plans fixes et larges laissent croire que la narration n'a pas prise sur ce que l'on voit, mais que c'est bien la vie de cette femme qui se dit. La seconde perspective est celle de la déconstruction, qui suppose que les situations ne s'enchaînent pas véritablement, mais qu'elles soient isolées, ce qui vient également mettre à mal l'idée d'une intrigue en tant que telle. Le roman de Marcel Cohen intitulé *Détails* illustre bien cette idée, puisqu'il se présente sous la forme de situations détachées les unes des autres, sans souci de cohérence ni de transition. Il y a donc des événements, mais aucune espèce de progression narrative. Cette perspective est aussi celle de Jean-Luc Godard qui, dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, déjoue les attentes du spectateur, non seulement parce que ce n'est pas le personnage de Juliette qui est dévoilé au spectateur – comme pourrait le suggérer le titre – mais bien la ville de Paris, mais aussi parce que rien n'est raconté, si ce n'est en creux, dans l'écart qui se trouve entre les scènes. Ces deux perspectives montrent que les récits sur l'ordinaire peuvent développer des approches diverses, mais toujours dans un souci de réduction de l'intrigue et de l'histoire, au sens de récit cohérent et progressif qui se clôt. Ainsi, les œuvres qui nous intéressent et qui semblent dire l'ordinaire avec le plus de justesse sont celles qui privilégient les micro-histoires sur l'intrigue proprement dite, en développant diverses techniques narratologiques et stylistiques que nous examinerons plus tard.

Cette esthétique minimaliste singulière nous permet ainsi de réinterroger le concept d'insignifiant mis en forme dans un objet artistique. Sans aller dans le minimalisme pur et le dépouillement complet, à la manière du *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman, film qui suit l'existence quotidienne d'une femme qui se prostitue, Agnès Varda cherche malgré tout à mettre en lumière, non pas ce qui est insignifiant, mais ce qui paraît l'être. En ce sens, la cinéaste fonde chacun de ses films sur ce niveau d'insignifiance, en observant les contours et la surface. Qui n'a pas trouvé au premier visionnage du *Bonheur* la représentation de cette vie de famille d'une grande fadeur et d'un manque évident de piquant ? On retrouve cet embrassement de la surface dans le travail de l'oulipien Georges Perec qui donne à voir au travers de ses descriptions obstinées de *L'Infra-ordinaire* une image lisse du réel. Il décrit par exemple une scène où se trouvent un « homme blessé, tombé sur le côté, tentant de se

redresser en tendant la main et, au-dessus de lui, juchée sur un bloc de pierre sans forme définie, un femme, drapée dans une robe, etc. »⁴⁷, qui convoite certes un effet d'hypotypose par l'usage du présent, mais qui ne fait que rajouter au vaste tableau de surfaces infinies une situation inconsistante. Pour représenter l'insignifiant avec le plus de fidélité possible, il n'y a pas d'autre choix que de l'inscrire dans une trame simple, presque vide du point de vue de l'action. Les vidéos de l'artiste, écrivaine et plasticienne Valérie Mréjen témoignent de ce même intérêt pour l'existence épurée, et notamment dans sa série de courtes vidéos réunissant deux personnages qui discutent, comme *Le Goûter*, où deux amis apprennent l'un à l'autre, tour à tour, que les autres invités ne peuvent se rendre chez l'hôte. Ces scénettes se fondent sur bien peu de choses et les événements attendus, espérés par le spectateur, sont immédiatement différés, voire irréalisés. Cette tendance trahit également la conception que nos artistes se font de l'art, qui ne doit être ni divertissement, ni diversion. Nos artistes semblent faire leur la remarque de Pierre Bourdieu dans son essai *Sur la télévision*, dans lequel il écrit par une formulation percutante et ironique, que « le fait divers fait diversion »⁴⁸. Le fait divers est toujours présenté dans cette ambivalence entre, d'une part, un contexte ordinaire d'émergence et, d'autre part, un fait qui se démarque par son aspect imprévisible et choquant. On peut penser à la définition que donne Pascal du « divertissement » dans ses *Pensées* :

Celui qui contemple le spectacle du monde ne peut s'empêcher d'être frappé par les incessantes et stériles agitations des hommes ; incapables de « demeurer en repos dans une chambre », il s'exposent à mille fatigues et à mille dangers ou gaspillent leur temps à des occupations [...] On voit alors que le divertissement est « la plus grande de nos misères », car il nous détourne de ce qui devrait être notre premier souci, il nous rend « insensibles au point qui nous intéresse le plus » et « nous courons sans souci dans le précipice après avoir mis quelque chose devant nous pour nous empêcher de le voir »⁴⁹.

Si sa démonstration tend à prouver la nécessité d'une conversion religieuse et d'un certain désintéressement comme posture ontologique, on note toutefois que Pascal exprime avec conviction le besoin de se recentrer sur soi et son existence, en se dégageant de nos « occupations futiles ». Ce recentrage sur l'essentiel de l'existence, sur l'ordinaire insignifiant des gens, est un des motifs récurrents dans les œuvres de notre corpus. Dire l'insignifiant, c'est proposer une observation minutieuse des petits riens qui composent nos vies, et donner la possibilité à ces détails de s'exprimer avec le plus de sincérité, évidemment au travers du prisme des affects. D'une certaine façon, nos artistes contemporains parviennent à concrétiser des projets qu'un artiste comme Édouard Levé n'a su que conceptualiser, comme un film

47 Georges PEREC, « Still life / Style leaf », *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 109.

48 Pierre BOURDIEU, *Sur la télévision*, Paris, Éditions Liber-Raisons d'agir, 1996.

49 Blaise PASCAL, « Misère de l'homme sans Dieu », *Les Pensées* [1669], Paris, Bibliothèque Larousse, Nouvelle édition annotée par Adolphe ESPIARD, tome I, 1926, p. 120.

fantasmé qui « sui[vrait] une femme dans sa vie quotidienne »⁵⁰, une « personne anonyme, à un moment non événementiel de son existence », où la « narration [serait] plate, l'action inexistante, le son ambiant » et où « il n'y [aurait] ni question, ni réponse, ni commentaire ». Pour échapper au danger de l'extraordinaire et du divertissement, les artistes prennent souvent le parti d'observer des individus ordinaires, où le sublime est en tension mais jamais explicite, le danger étant d'héroïciser et de noyer l'être sous la gloire et l'excès.

Agnès Varda, dans une émission de France Culture intitulée « J'aime penser mais ça me fatigue », cite le peintre irlandais Francis Bacon, dont elle admire énormément le travail : « J'aimerais peindre des figures sans qu'il n'y ait besoin de raconter une histoire »⁵¹. Le désir qu'exprime ici le peintre donne à voir une certaine idée de son art idéal, où la question de la représentation serait mise en échec. Par représentation, on entend toujours l'idée d'un façonnement, d'une sculpture et d'une appréhension cohérente d'une chose, d'une histoire. Mais l'artiste cherche parfois à repousser les limites de l'art, à en abandonner les codes, comme Francis Bacon qui tient à présenter des corps flottants, des éléments détachés de tout ancrage narratif. Comme Bacon, nos artistes semblent mettre au premier plan ces « figures », les personnages de leurs œuvres qui, paradoxalement, ne peuvent jamais apparaître autrement que comme fuyants, comme jamais véritablement saisissables. Cette constante, qui consiste à montrer avec le plus de sincérité leurs personnages, repose sur cette forme de paradoxe, entre la présentation de personnages ordinaires et le mystère qu'ils conservent. Mais ce qui motive la démarche minimaliste, c'est bien de faire exister des personnes que l'on ne remarque pas, des invisibles, des anonymes ou bien des gens qui sont *a priori* sans relief, d'observer l'existence élémentaire et sobre sans nécessairement chercher le sordide et le misérable. Agnès Varda se confie notamment à Antoine de Baecque sur son rapport aux individus, en se référant au terme « ponctiforme », inventé par Raymond Queneau, pour désigner les hommes, ces multiples existences qui méritent d'être regardées de plus près :

Il se trouve que j'aime bien filmer ce que j'appelle “les vrais gens”. [...] Mais je suis toujours émerveillée par les gens, les gens de la rue, les gens de la campagne, les gens qu'on rencontre quand on a le temps, quand on a la patience de les approcher. Ce qu'ils disent, ce qu'ils font, comment ils se comportent est d'un enseignement extraordinaire !⁵²

Ajoutons que souvent les cinéastes intègrent dans leurs films des acteurs non-professionnels, ceux « jouent » leur propre rôle, comme la cartomancienne de *Cléo* ; modèle perpétué aujourd'hui avec des cinéastes comme Valérie Mréjen ou Michel Gondry dans *The We and the I*. Mais il s'agit tout d'abord de commenter les choix faits par nos artistes

50 Édouard LEVÉ, *Œuvres*, Paris, Éditions P.O.L, 2002, p. 36-37.

51 Agnès VARDA, « J'aime penser, mais ça me fatigue », interview de Gérard Lefort, « À voix nue », *France Culture*, 05 avril 1994.

52 Agnès VARDA, interview d'Antoine de Baecque, *Les Leçons de cinéma*, Paris, Éditions du Panama, Festival de Cannes, 2007, p. 137.

concernant les « types », les caractéristiques de ses personnages. Même s'il existe une forme d'« ordinaire » bourgeois, rythmé par des loisirs singuliers, les œuvres de notre corpus se penchent davantage sur un ordinaire plus « authentique », plus partagé et communicable. Et de fait, on peut affirmer que, si le milieu intellectuel détermine en quelque sorte le « bon goût », un concept lié à l'existence la plus lisse et prosaïque, tel l'ordinaire, ne peut être soumis qu'à un jugement de valeur déterminé par le « bas » de la société, et ainsi endosser une valeur négative, alors qu'à l'origine ce principe de vie relève d'une certaine neutralité. Ce présupposé philosophique pousse ainsi nos artistes à faire des gens tout à fait ordinaires les protagonistes de leurs œuvres, ces êtres des « vérités banales »⁵³ qui n'ont pas de « véritable[s] compétence[s] »⁵⁴, mais bien davantage une présence. Le roman de Clémentine Mélois, autrice cooptée à OuLiPo, *Sinon j'oublie*, publié en 2017, adopte une démarche tout à fait différente de celle d'Agnès Varda, malgré l'intérêt qu'elle porte, elle aussi, à l'ordinaire. De fait, son roman se compose de listes de commissions diverses, chacune accompagnée par un petit texte à la première personne, comme un condensé, une trace de la personnalité de l'auteur de la liste. La particularité de son travail est de dépeindre une suite de personnages, tous aussi crédibles les uns que les autres. Mais l'écrivaine dépeint des êtres ordinaires en passant par la construction de « types » sociaux, de personnages au caractère tranché. Elle donne ainsi l'impression de balayer la société, de s'emparer – non sans humour – des défauts touchants des gens ordinaires. Christophe correspond à l'intellectuel un peu râleur, lucide et critique ; Océane est l'étudiante type, qui ne prend pas le temps de cuisiner et qui se révolte contre sa famille, tout en s'en montrant dépendante, pour les « lessives »⁵⁵ par exemple. Il s'agit de toute évidence pour Clémentine Mélois de mettre en évidence l'incroyable diversité des gens, la pluralité des existences, des individus eux-mêmes, tout en mettant l'accent sur leur présence dans le monde ordinaire et leur spécificité – la religieuse, l'intellectuel bobo, l'anarchiste, l'avare, la séductrice, etc. L'écrivaine saisit toutes les existences auxquelles nous pouvons nous confronter dans la vie, et cette tentative d'activer chez le lecteur, une identification, ou du moins une reconnaissance, passe par une technique de caricaturiste, avec les partis pris que cela suppose : « fidélité au réel, rapidité, [...] déformation et accentuation systématique en vue de l'effet »⁵⁶. Agnès Varda, en revanche, cherche davantage à ne retenir que la substance de ses personnages, en les dépouillant de leur véritable identité, en les « purifiant », en leur refusant une « personnalité », au sens d'identité psychologique, au profit de comportements et d'un langage particulier. Les personnages des films d'Agnès Varda ne sont finalement pas aussi variés que

53 Herman PARRET, *Le Sublime du quotidien*, Paris/Amsterdam/Philadelphia, Éditions Hadès-Benjamins, 1988, p. 18.

54 *Id.*

55 Clémentine MÉLOIS, *Sinon j'oublie*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2017, p. 35.

56 Julien GRACQ, *En lisant en écrivant*, Paris, Éditions José Corti, 1980, p. 26-27.

ceux de *Sinon j'oublie*, puisque ce n'est pas tant mettre le doigt sur des phénomènes individuels, sur des caractéristiques particulières qui l'intéresse, mais c'est de donner à voir des situations et les émotions qui en découlent. En effet, l'aspect minimaliste de nos œuvres provient en grande partie du choix de représenter des personnages *a priori* communs dans leur mode de vie et leurs relations intersubjectives. Depuis ses premières réalisations, Agnès Varda est attentive à la vie des sans abri, mais se montre également intéressée par les professions modestes de manière générale, mettant en effet souvent en avant des professions courantes, comme en témoigne *Daguerréotypes* : tour à tour, la cinéaste observe le boulanger, le charcutier ou l'horloger au travail, et même le tailleur qui travaille encore « à l'heure où ferment les autres boutiques »⁵⁷. Si les protagonistes n'ont pas eux-mêmes un travail banal, comme Cléo, jeune chanteuse de yé-yé, ou les amants de *La Pointe courte*, desquels on ne possède aucune information véritable, Varda parvient tout de même à laisser une place aux gens installés dans l'espace que les protagonistes occupent. Dans *Cléo de 5 à 7*, les chapitres II et VIII témoignent de ce désir de capter les gens ordinaires, de décentrer son sujet pour qu'il devienne l'occasion de la manifestation de la vie alentour. Quand Cléo, alors éprise d'angoisses et de peurs, boit son café, accompagnée d'Angèle, la caméra glisse vers un couple qui se dispute. Dans *La Pointe courte*, l'effacement de l'identité des personnages⁵⁸ permet également une manifestation et une présence encore plus frappante des pêcheurs de Sète. La structure binaire, entre d'une part un sujet intime relevant du « domaine psychologique »⁵⁹ avec la crise existentielle d'un couple, et d'autre part un sujet plus prosaïque qui relève du « domaine social », avec les problèmes des pêcheurs, confrontés à des inspections d'hygiène, permet un équilibre thématique entre ces deux mondes parallèles, dont l'un est toujours l'écho de l'autre et vient ainsi légitimer son importance dans le film. Si son parti pris est certes lié à une motivation esthétique – la structure étant calquée sur le modèle de *Palmiers sauvages* de Faulkner –, on remarque que les pêcheurs intéressent la cinéaste et le spectateur parce qu'ils sont des pêcheurs, et qu'ils sont confrontés à des problématiques particulières. Ce « goût naturel » qui la pousse à filmer des gens simples, des « gens de peu »⁶⁰ et des métiers ordinaires, apparaît dans tous ses films, que le sujet premier en soit rattaché directement ou non. Son film *Sans toit ni loi*, qui se penche sur la figure insaisissable de Mona, est aussi prétexte à observer les travaux agricoles, et notamment le travail dans les vignes à travers la figure d'Assoun. Plus largement, dans le film,

57 Agnès VARDA, *Daguerréotypes*, *op. cit.*, 24 min. 30.

58 Agnès VARDA, entretien avec Raymond Bellour et Jean Michaud, « Agnès Varda », cité par Alison Smith, *Agnès Varda*, Manchester, Manchester University Press, coll. « French Film Directors », 1998, p. 70. Agnès Varda s'est exprimée sur ce choix dans un entretien accordé à Jean Michaud et Raymond Bellour : « Je voulais que le couple soit une chose parfaitement abstraite... Je voulais qu'ils soient un homme et une femme qui n'avaient pas de nom, pas de métier, etc. »

59 Franck CUROT, « L'écriture de *La Pointe courte* », in Michel Estève (dir.), *Agnès Varda*, *op. cit.*, p. 97.

60 Voir Pierre SANSOT, *Les Gens de peu*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

ce qui est montré, c'est un mode de vie particulier, qui se rattache au milieu rural du département de l'Hérault, avec son accent singulier et ses coutumes, comme on le voit lors de la scène de la Fête des Pailhasses. Quand le propos premier d'Agnès Varda n'est pas d'observer, de rendre compte de la façon de vivre d'une certaine communauté, d'un village, d'un quartier ou d'une époque, elle parvient tout de même toujours à s'éloigner de son sujet strict pour explorer cet « autour » et finalement revenir avec plus de force pour dire son sujet. Ainsi, ce souci de représenter les gens ordinaires et leurs occupations, ne fonctionne pas par le simple recourt à un décor, à un arrière-plan qui viendrait appuyer le récit initial, comme cela a pu être le cas avec le réalisme littéraire, où souvent les descriptions dites « sociales » étaient autant d'« effets de réel » ou de fresques portant l'action. De même, chez Perec, cette présence sociale est fortement dynamisée, et contrairement à Varda, s'il prend le temps d'observer les scènes qui se déroulent sous ses yeux, il rend davantage compte d'un mouvement, d'une fugacité des situations. Dans *L'Infra-ordinaire*, lorsque Perec se donne pour contrainte d'épuiser le quartier Beaubourg par son œil persistant, la hâte de l'écriture, traduisant un excès d'être et de situations dans le monde, est palpable. Il écrit par exemple qu'au « milieu d'un petit cercle d'amateurs que tant de ressemblance confond, [se trouvent] des marchands de posters, de caricatures, de petits poulbots, de popcorn, de glaces, etc. »⁶¹, environnement que l'écriture énergique vient rendre excessif et instable. À la manière de Cléo qui croise le chemin d'un mangeur de grenouilles, le regard de Perec est retenu par des jongleurs, des monocyclistes et des mimes. Mais c'est ce regard, plus sensible chez Varda et plus « clinique » chez Perec, qui modifie l'atmosphère et l'environnement perçus, qui transmet une image différente du spectacle mis en scène par les gens ordinaires. Agnès Varda se trouve ainsi dans un juste milieu entre d'une part une caractérisation excessive, caricaturale des personnes, comme dans *Sinon j'oublie*, et un anonymat absolu de ses protagonistes, comme chez Perec, et en particulier avec le personnage d'*Un homme qui dort*, qui réduit au minimum son expérience au monde ordinaire et qui explore l'« imaginaire de la négation de soi »⁶². Le travail de la cinéaste peut en ce sens être rapproché de celui de Leslie Kaplan qui, dans *Millefeuille*, présente le quotidien d'un vieil homme, en proie à des angoisses de mort, sensible au monde qui l'entoure et à sa misère. La romancière fait ainsi part belle à un individu que l'on voit gesticuler dans un monde qui ne le laisse pas indifférent, et qui met en valeur les contradictions qui l'animent. Finalement, la romancière comme la cinéaste tentent de capter la simplicité de l'existence des gens, en laissant s'exprimer ces individualités ordinaires avec le plus de naturel, en donnant l'espace et le temps nécessaires à leurs gestes pour qu'ils deviennent signifiants et beaux. Nécessairement, ces

61 Georges PEREC, « Tout autour de Beaubourg », *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 70.

62 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 264.

pratiques d'écriture impliquent une réorganisation du matériau verbal ou filmique dans une logique de la mise en valeur du détail, au détriment de l'action.

1.1.3 L'absorption de l'action : le descriptif avant le narratif

Il faut donc bien entendre par « minimalisme » cette forme d'humilité par rapport au réel qui est décrit, cette volonté d'en rendre compte tout à fait simplement, avec authenticité et sincérité. Une telle démarche d'appréhension du réel, suppose des choix qui se refusent à l'extravagance, à la nécessité de l'« action » ou de l'événementiel. Nos artistes, qui rejettent toute forme de représentation proche du drame bourgeois, viennent donc en surface aplanir les faits de l'intrigue, les dégagent de l'exigence de rationalité et de la contrainte de l'explication. Même si certaines conditions de composition sont exigées par la cinéaste Agnès Varda, par exemple, comme celle de la « structure »⁶³, elle cherche par le dépouillement, par la naturalité de ses « histoires » à permettre aux événements de s'inscrire assez spontanément dans cette forme préétablie, à permettre que « les choses rentrent dedans »⁶⁴. Ce minimalisme de l'action comme condition de possibilité de l'émergence non-artificielle de l'ordinaire est des plus marquants dans le film *Documenteur* où, de fait, du point de vue de l'action, rien ne se passe vraiment. L'élaboration du récit de cette fiction suit une logique de l'ouverture permettant aux êtres, aux choses et aux émotions de venir se nicher avec aisance. Si rien ne se passe, « quelque chose y passe »⁶⁵, comme dans les romans de Nathalie Sarraute. Les revendications narratives et esthétiques des deux « courants » artistiques contemporains, que sont le Nouveau roman et la Nouvelle Vague, ont par ailleurs été interrogées dans un face-à-face, pour en dégager les points communs comme les singularités. Et de toute évidence, parmi la longue liste d'éléments narratifs, formels et stylistiques communs, que sont « la perte d'une structure temporelle et spatiale logique »⁶⁶, « le refus d'une psychologie cohérente des personnages » ou encore « la déconstruction des genres », on retrouve cette même constante d'une « réduction rigoureuse de l'histoire traditionnelle » et d'un « déclin de l'anecdote ». On le voit dans *Le Planétarium* par exemple, lorsque la tante d'Alain affirme à Gisèle, sa femme, avec une obsession vigoureuse, que celui-ci adore les carottes râpées⁶⁷. Ici, ce n'est pas tant l'anecdote personnelle et légèrement amusante qui intéresse la romancière, mais bien ce que cette information futile vient provoquer de façon disproportionnée chez Alain. Il n'y a jamais chez Sarraute, comme chez Varda, d'événement à proprement parler, puisque ce qui est

63 Agnès VARDA, « Conversation avec... Agnès Varda », interview de Philippe Piguet, *op. cit.*

64 *Id.*

65 Michel MESNIL, « Agnès Varda la voyeuse ou l'art de la pointe, courte », in Michel Estève (dir.), *Agnès Varda*, *op. cit.*, p. 111.

66 Almut STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, *op. cit.*, p. 207-208.

67 Nathalie SARRAUTE, *Le Planétarium*, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1959, p. 98-99.

montré est toujours profondément insignifiant à première vue. L'intérêt d'un tel récit est d'observer le jaillissement des sensations et des impressions, qui peuvent même être intensément chaotiques. C'est donc un « horizon événementiel »⁶⁸ qui est suggéré, plutôt qu'un événement en soi, une « intensité du vécu », plutôt qu'un fait extraordinaire. L'exemple de *Sans toit ni loi* est à cet égard particulièrement instructif, car le film est lancé par une anecdote, la fiction trouvant sa raison d'être dans l'annonce de la mort d'une « routarde », Mona, histoire inspirée d'un véritable fait divers⁶⁹. Or, la cinéaste ne cherche pas tant à en dégager le spectaculaire, qu'à observer la lente marche de cette vagabonde vers sa mort. Celle-ci n'apparaît aucunement comme un événement tragique, le plan fixe du décor froid qui enveloppe le corps de Mona, et ce choix de présenter la mort au début du film, quand le personnage est encore inconnu, permettant ce regard distant et peu engagé. Varda choisit également de ne pas montrer le viol que subit Mona dans la forêt, mais de le suggérer par une musique toujours plus forte et un cri violent qui la transperce. De même, on peut en effet plus aisément imaginer un film dans lequel le point de départ d'un questionnement sur soi serait provoqué par l'annonce d'une mort prochaine, plutôt qu'un film qui se fonde sur un fantasme – au sens de construction imaginaire d'un réel –, sur une spéculation, comme *Cléo de 5 à 7*. Ainsi, dans ce film, le potentiel dramatique est repoussé jusqu'à l'extrémité du film, et celui-ci ne prétend aucunement mettre en valeur un *pathos* de l'existence, mais bien un rapport singulier à la mort qui détermine la perception de l'environnement objectif.

Cette mise à distance de l'événement est toutefois plus facile à réaliser en littérature, car cet art dispose de l'incroyable force des temps verbaux : alors que le cinéma dit toujours la présence – nous ne parlons pas des flashbacks et des prolepses –, la simultanéité de l'action et de la projection, la littérature peut, en employant le passé simple dans un discours narrativisé par exemple, repousser cette action, la faire taire. Le roman *Elle regarde passer les gens* d'Anne-James Chaton est à ce titre très intéressante, puisque tout le livre est construit sur un paradoxe : celui de dire les actions des femmes présentées – Camille Claudel, Virginia Woolf, Janis Joplin, etc. – et d'absorber ces événements saillants par le flux, l'excès d'actions. À propos de Marilyn Monroe, il écrit : « Elle tourne les scènes de rodéo. Elle s'échappe le week-end. Elle part retrouver son amant. Elle a loué une suite au château Marmont., etc. »⁷⁰. Nous avons donc suggéré que ce qui faisait récit et événement dans la fiction, c'était bien l'irrévocabilité et l'interruption de l'inattendu, soit la singularisation d'un instant, ce sur quoi se fonde Anne-

68 Jean-Claude LARRAT, « L'horizon événementiel dans *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute » [En ligne], *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabine Parent, Michèle Touret, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

69 Agnès VARDA, « Souvenirs, entretiens et commentaires », DVD1 *Sans toit ni loi*, Arte Éditions et Cinéma Tamaris, 2012 : « Une fois, un gendarme m'a raconté avoir trouvé un jeune homme mort sous un pommier. « Mort de froid », a-t-il dit ».

70 Anne-James CHATON, *Elle regarde passer les gens*, Paris, Éditions Verticales, 2016, p. 145.

James Chaton qui, pourtant parvient à détourner ce mode d'appréhension. Ainsi, ce qu'il s'agit d'explorer, c'est la nouvelle hiérarchie établie dans les récits sur l'ordinaire, qui consiste à privilégier le détail sur l'action ou à faire du détail l'action. Cette résorption de l'action se fait ainsi au profit du détail, qui devient du même coup revalorisé et signifiant. Loin de la conception dix-neuviémiste du réalisme qui offrait une place importante aux détails, comme autant d'« effets de réel », les artistes qui s'intéressent à l'ordinaire aujourd'hui réalisent un déplacement d'échelle, privilégiant le détail – en tant que réalité en soi – à l'anecdote. Cette volonté de dire et de montrer le détail possède une force qui est celle de pouvoir dire l'ensemble, l'universel. Le travail de Francis Ponge se trouve au plus près de cet aspect, lui pour qui l'essence d'une chose se trouve dans le détail. En effet, à l'image de cette « graine » qui « n'a l'air de rien »⁷¹ mais qui « est – en effet – la chose », le détail renferme ce qu'il y a de plus essentiel dans une chose ou un être. Au cinéma, cette volonté de montrer le détail fait souvent rupture avec l'aspect narratif suggéré par le mouvement ; le détail n'est dit que par un le gros-plan et l'arrêt sur image, comme on le voit dans l'adaptation d'*Un homme qui dort* de Georges Perec et Bernard Queysanne, où les objets et éléments isolés – tels que la bassine, les craquelures au plafond, etc. –, arrêtés dans leur immédiateté, sont les témoins parlants de la non-présence du personnage. À ce titre, il est très intéressant de remarquer que le roman de Perec fonctionne par énumérations, sans épuiser les choses par la description comme cela peut être le cas dans *Les Choses*, alors que le film qui énumère aussi les lieux et les objets rencontrés par le personnage, permet une entrée plus directe au cœur des choses. Cette perspective est également tout à fait significative lorsque l'on se penche sur le travail de Francis Ponge et de Jean-Daniel Pollet. La différence entre les deux *media* concernant leur rapport au détail ne tient pas à la légitimité que chacun a à l'observer, mais à la puissance et à l'efficacité de leurs moyens. Si l'on considère *Dieu sait quoi*, on remarque que le réalisateur parvient à toucher l'essence de la chose, à créer une émotion au contact de l'universel par le simple rapprochement de la caméra au creux d'un trottoir, à une bouche d'égout, à un escargot, et par le silence intra-diégétique qui englobe ces détails. Pour Francis Ponge, les choses semblent bien plus conflictuelles, puisque parvenir à dire le détail suppose la maîtrise d'un langage encore peu prompt à faire jaillir les « qualités vraiment particulières »⁷² des choses, encore pris dans le filet de la fonctionnalité. C'est dans le détail qu'habite la signification, contrairement à ce qu'un certain pan de la production cinématographique et littéraire laisse à penser, c'est pourquoi la description est essentielle pour capter ces petits riens de l'ordinaire. Le minimalisme propre à la représentation de l'insignifiant est alors une condition essentielle à l'émergence de la vie, par la réappropriation du dramatique, de son essence profonde, au sens de quelque chose qui

71 Francis PONGE, *La Rage de l'expression* [1952], Paris, Éditions Gallimard, coll. N.R.F, 1976, p. 83.

72 *Ibid.*, p. 55.

« évoque les caractéristiques du drame »⁷³ et qui est « susceptible d'émouvoir ou d'intéresser vraiment ». Cette façon d'appréhender le réel, en se plaçant au ras de l'existence, rappelle une nouvelle fois le travail de Nathalie Sarraute qui cherche à susciter dans son écriture le jaillissement des petits drames quotidiens. Avant la préface écrite par Jean-Paul Sartre pour le roman *Portrait d'un inconnu*, se trouve un court résumé dans lequel sont évoqués ces « drames minuscules »⁷⁴ qui forment ce que l'on appelle traditionnellement les « péripéties ». Les œuvres de notre corpus mettent régulièrement à distance ces drames quotidiens pour les rendre plus forts, et jouer avec l'idée que, ces petits moments d'intensité sont partout et jalonnent notre existence. La démarche intérieure d'Agnès Varda n'est pas aussi aboutie que celle de Nathalie Sarraute, mais l'on voit constamment comment le minimalisme distancié de son regard permet de jouer avec l'anti-drame. Dans *La Pointe courte*, lorsqu'un enfant, fils de pêcheur sétois, décède, la caméra d'Agnès Varda choisit d'abord de s'approcher du corps de cet enfant, tout en captant ce qui se trouve « autour » – ses frères et sœurs peu soucieux, sa mère endeuillée –, pour ensuite s'éloigner dans un travelling arrière plein de pudeur et de respect, et finalement sortir par la porte de la maison, renforçant ainsi la tension qu'a fait naître cette mort prématurée. En refusant de montrer de façon extravagante les drames de la vie, des artistes comme Chantal Akerman, Jane Sautière ou encore Sylvain Bourmeau, parviennent à les rendre plus sensibles et puissants. D'autre part, cette forme de minimalisme apparaît comme une condition nécessaire, selon Nadja Cohen et Anne Reverseau, à la « poéticité »⁷⁵ de l'objet artistique, et ici, du film. Selon les deux critiques, qui enquêtent sur le sens de l'adjectif « poétique », très – trop ? – souvent employé pour désigner un film ou une simple séquence, la pureté du *medium*, permise par une forme de dépouillement narratif et d'un refus de l'« utilitarisme », est un des ressorts essentiels de la dimension poétique d'un film. Mais le choix du minimalisme narratif est motivé par une conception « poétique » du réel, dans la mesure où ce qui est en jeu dans le processus de représentation, ce sont des détails infimes, dont la coexistence, l'assemblage, voire le « bricolage » viennent suggérer la « dynamique tourbillonnaire des temps présents »⁷⁶. De ce point de vue-là, le travail de Leslie Kaplan est très parlant, puisque dans son ouvrage poétique *L'Excès-l'usine*, expression spontanée, voire réalisation par les mots de son expérience de l'usine, l'écrivaine parvient à faire du détail l'expression la plus authentique de cet environnement, que l'on pourrait pourtant déclinier

73 Définition de « dramatique », *CNRTEL*, *op. cit.*

74 Jean-Paul SARTRE, « Avant-propos », Nathalie SARRAUTE, *Portrait d'un inconnu* [1948], Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1956, p. 7.

75 Nadja COHEN, Anne REVERSEAU, « Qu'est-ce qui est est "poétique" ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma », *op. cit.*, p. 179.

76 Bruno BLANCKEMAN, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 203, cité par Van Kelly, « Tentation du minimalisme et puissance du bricolage : Jean Echenoz vs Agnès Varda », *Romanciers minimalistes : 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, avril 2012.

selon diverses catégories – les activités, les individus, la hiérarchie, etc. En refusant l'« anecdotique »⁷⁷ et le « misérabiliste », Leslie Kaplan choisit de ne retenir que des détails de son expérience et de les auréoler d'une dimension quasi-ontologique, les objets et réalités étant autant d'écrans où se projette l'assujettissement existentiel, comme lorsqu'elle écrit « Tôle, mou et gras. [...]. Ce fil, par terre. Personne ne peut savoir le malheur que je vois »⁷⁸ ; le fil étant l'incarnation du drame vécu, il est par son « caractère surdéterminé »⁷⁹, une « condensation, une convergence de sens ». Cette mise en avant du détail se caractérise donc souvent par une attention portée aux objets.

Il est difficilement envisageable pour un spectateur ou un lecteur de se confronter à un univers fictionnel complètement dénué de la présence d'objets. L'homme – et *a fortiori* l'artiste – ne peut faire abstraction de l'univers matériel qui l'entoure, si ce n'est afin de respecter un parti pris très singulier, de dépeindre un univers entièrement décalé ou faire émerger, métaphoriquement, une impression, une image de l'humanité. En revanche, représenter l'ordinaire, c'est accepter de le montrer investi par une multiplicité d'objets, de prendre le temps de décrire ce qui environne les individus. Partons de la définition de Jacques Aumont, qui écrit que l'objet est « ce qui est posé là, devant moi ; ce qui n'existe qu'à être devant moi, devant quelqu'un »⁸⁰. Selon cette définition, l'objet est une extériorité marquée, une apparence évidente dont les contours sont définis, et que le sujet peut aisément reconnaître. Cette expérience empirique doit toutefois, quand elle est fictionnalisée, nous interroger sur la fonction et la représentation de cet objet. Si le *medium* cinématographique transmet une réalité qui est déjà là, la littérature doit, elle, composer à partir d'un matériau verbal qui ne préfigure pas le réel. En ce sens, la représentation de l'objet prendra une forme tout à fait différente : la littérature ne peut dire l'ordinaire qu'à partir d'un processus descriptif, alors que le cinéma peut aisément s'en passer, quand bien même il cherche à rendre avec justesse et précision cet objet. De même, ces deux arts ne peuvent se dégager de leur caractère dramatique, caractère qu'ils projettent sur les éléments du réel décrit, dont les objets. Si l'on pense aux romans du XIX^e siècle – et en particulier à Balzac –, l'omniprésence des objets du quotidien a pour fonction principale de créer un cadre référentiel, d'indiquer la filiation certaine entre le réel et l'univers fictionnel, mais également d'appuyer les caractères des personnages, de suggérer leurs passions et d'impulser la narration, de susciter les actions de l'histoire. Ainsi, l'objet, dans la fiction, est ravalé par l'ensemble, par le décor devant lequel se déroule la trame. Or, comme l'écrit Martin Heidegger, « [u]ne chose en général, il n'y en a pas ;

77 Leslie KAPLAN et Marguerite DURAS, « Usine », *L'Excès-l'usine*, Paris, Éditions P.O.L., 1982, p. 111.

78 *Ibid.*, p. 14.

79 Leslie KAPLAN, « Le détail, le saut et le lien » [En ligne], *Les Outils*, <http://lesliekaplan.net/le-detail-le-saut-et-le-lien/article/les-chiffons-sont-faibles-l>, écrit les 2 et 3 décembre 2011, mis en ligne le 28 mai 2012.

80 Jacques AUMONT, « L'objet cinématographique et la chose filmique » [En ligne], *Cinémas*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 182, <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2003-v14-n1-cine751/008963ar.pdf>.

il y a seulement des choses singulières »⁸¹. Tout le travail des artistes qui s'intéressent à l'ordinaire, qui tentent de redonner à ce réel un sens, consiste donc à adopter un nouveau regard, en rompant, non pas avec l'impression de continuité de la surface du monde objectal, mais avec le regard global qui tait la singularité de chaque objet, pour ne plus faire que « l'œil glisse sur ces objets »⁸². Mais l'objet, en particulier au cinéma, demeure un élément anthropologisé, en ceci que le cinéma est un art « d'apparence et de phénomènes »⁸³, et donc que la réalité première qu'il communique est empirique. L'homme s'approprie les objets et derrière chacun d'eux, se cachent le geste et la mémoire de l'homme. Ainsi, le « long balcon de fer forgé »⁸⁴, évoqué dans *L'Infra-ordinaire*, n'est pas gratuit, autonome, il porte le « linge qui sèche », impliquant le vécu et la temporalité humaine. C'est ce que tous les domaines artistiques à la fin du XX^e siècle vont tenter de suggérer par l'omniprésence objectale, par la prépondérance des objets, comme Christian Boltanski pour l'art contemporain et notamment dans son installation intitulée *Personnes*, qui consiste en l'amoncellement de milliers d'habits sur 64m², image qui n'est pas sans rappeler les corps des Juifs exterminés dans les camps de concentration. Dans cette perspective, selon Jacques Aumont, il existe trois types d'objets présents au cinéma, qui peuvent relever du mode anthropologique, mode contre lequel se sont par ailleurs insurgés les Nouveaux Romanciers pour la littérature, et plus précisément Alain Robbe-Grillet qui, dans *Pour un nouveau roman*, revendique une rupture avec l'écriture classique balzacienne afin de rendre à l'univers objectal son autonomie, sa neutralité. Il s'agit tout d'abord de l'« objet trouvé »⁸⁵, c'est-à-dire de l'objet retenu par l'œil et que la caméra tente par divers moyens, et surtout par le gros plan, de donner à voir, afin de renouveler le regard du spectateur, de révéler l'étrangeté d'un objet ou sa dimension pittoresque. Même le matériel des pêcheurs de la Pointe courte n'est finalement pas cantonné à son aspect pratique, car il est transfiguré et dénaturalisé par le noir et blanc parfois très contrasté de la représentation. Selon Claire Catherine Jones, c'est même le « minimalisme » qui permet de susciter une métamorphose de l'apparence habituelle d'un objet ordinaire, puisqu'il implique un point de vue de plus petite échelle et « plus nous nous approchons des choses, moins elles nous semblent familières »⁸⁶. De même, l'inventaire est un moyen efficace pour donner à voir la

81 Martin HEIDEGGER, *Qu'est-ce qu'une chose ?* [1935-1936], Paris, Éditions Gallimard, coll. Tel, 1998, p. 26, trad. Jean Rebol et Jacques Taminiaux, *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*.

82 Corinne MAURY, *Habiter le monde*, *op. cit.*, p. 62.

83 Jacques AUMONT, « L'objet cinématographique et la chose filmique », *op. cit.*, p. 182.

84 Georges PEREC, « La rue Vilin », *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 18.

85 Jacques AUMONT, « L'objet cinématographique et la chose filmique », *op. cit.*, p. 185.

86 Warren MOTTE, *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln, University Press of Nebraska, 1999, p. 124, cité par Claire Catherine Jones, « From the Countryside and City to the Edges and Interstices: Places and Spaces of the *Quotidien* in Contemporary French Film and Literature » [En ligne], thèse sous la direction d'Alexandra Wettlaufer, Austin, University du Texas, mai 2013, p. 13. Nous traduisons : « *the closer we get to things, the less familiar they seem* ».

composition hétéroclite du monde par les objets, comme dans le travail de Valérie Mréjen qui, dans *ABCDEFGHIJKLMN(O)PQRSTUVWXYZ*, fait des choses des mots, et énumère ces objets par ordre alphabétique, afin de suggérer l'étrange richesse du monde objectal et verbal qui peut faire s'entrechoquer une voiture « Honda » et un « Haricot rouge ». La deuxième catégorie est celle de l'« objet *utile* »⁸⁷, c'est-à-dire l'objet qui possède une existence dramatique, qui « circule » dans le film, afin de dire quelque chose d'un personnage ou d'une situation, comme c'est le cas pour la perruque de la protagoniste de *Cléo de 5 à 7* qu'elle décide d'enlever comme geste de révolte contre la superficialité et la mort, mais surtout comme signe de ponctuation du déroulement de l'histoire narrée, comme virgule qui lie la première partie du film, autour de l'absence d'intérêt de Cléo pour le monde, et la seconde qui exprime sa renaissance et celle de son regard. La dramatisation de l'objet montre bien que l'homme projette sur lui ses conceptions, ses fantasmes, ses représentations, pour pouvoir en faire quelque chose de « signifiant », lui conférer le droit d'exister pour le sujet qui entre dans un rapport de proximité avec cet objet : il s'agit de l'« objet *investi* »⁸⁸, c'est-à-dire l'objet qui connote, l'objet qui prend une signification plus symbolique et qui véhicule un savoir sur les représentations mentales, l'imaginaire de l'homme ordinaire. Ce type d'objets symboliques abonde dans *Cléo de 5 à 7*, puisque les horloges, la signalisation des noms d'arrêts de tramway, les miroirs, etc., revêtent toujours un symbolisme qui dépasse la fonction première de l'objet en question. Le monde objectal est donc toujours perçu dans son rapport immédiat à l'homme, que l'accent soit mis sur son utilité, sa fonctionnalité ou sur ce qu'il peut révéler des personnages. Le cinéma peut d'autant plus montrer qu'il parvient à saisir à l'intérieur d'une image divers éléments, et ainsi tisser un lien métaphorique par la proximité des êtres et des choses, ce que la littérature doit faire par couches successives, par énumération, par la tentative toujours compromise d'épuiser le réel.

Ce dernier point concernant le rapport entre l'homme et les choses est symptomatique des œuvres qui tentent de saisir, comme Georges Perec avec *Les Choses*, un certain état de la société, dont la vie quotidienne est assaillie par les objets. En effet, les objets apparaissent de façon imposante, au travers de longues énumérations, de listes qui semblent exhaustives mais dont on devine l'inachèvement, et se manifestent comme les déclencheurs de passions chez le couple composé de Jérôme et Sylvie. *Les Choses* dépeint un trop-plein d'objets, et insiste sur cette impression d'invasion, de « colonisation »⁸⁹, au point qu'on ne sache plus vraiment si ce sont les objets qui sont faits pour le couple ou l'inverse. La démarche de Perec ne consiste toutefois pas à entrer dans la chose comme Francis Ponge, pour qui « l'homme fera des pas

87 Jacques AUMONT, « L'objet cinématographique et la chose filmique », *op. cit.*, p. 189.

88 *Ibid.*, p. 192.

89 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 143.

merveilleux s'il redescend aux choses »⁹⁰, mais il s'agit bien plutôt pour lui d'approcher les objets comme phénomènes sociaux, comme l'expression de l'identité sociale – voire psychosociale – de leurs propriétaires, pour qui ils sont « si parfaitement domestiqués »⁹¹ et « de tout temps créés à leur unique usage ». Georges Perec insiste également sur le conformisme de leurs désirs, qui naissent dans les pages du magazine *L'Express*, « rêv[ant] avec eux »⁹², leur offrant des modèles de vie à reproduire, à s'approprier. Il s'agit pour le couple, de saisir des images, d'imiter le confort vendu par les magazines. De ce point de vue-là, le moyen cinématographique peut, par le recours aux images, rendre cette idée de consommation excessive plus éloquente, comme Valérie Mréjen qui, dans sa courte vidéo intitulée *Manufrance*, crée une petite fiction racontant la journée d'une femme par la simple superposition d'images de catalogues *Manufrance* des années 1970 et d'une voix *off* décrivant à la première personne les activités de cette femme. L'intérêt de ce travail est de mettre en scène, d'animer cet univers figé et poli d'images préfabriquées, de placer au cœur de ce monde d'objets – par ailleurs tous associés à un prix – l'homme, ses goûts et ses principes de vie. Ces deux façons d'approcher l'objet, sous le prisme du consumérisme, sont indissociables d'une mise en signe de ce même objet, c'est-à-dire que n'importe quel objet, aussi quelconque soit-il, doit pouvoir véhiculer une idée de la vie, révéler ce qui se joue d'un point de vue social, sous les apparences. Cet aspect est essentiel pour comprendre la question de l'habillement, du vêtement, qui est « un de ces objets de communication »⁹³ possédant une « existence quotidienne » et qui peut dévoiler, impulser la connaissance de l'autre, suggérer ses représentations mentales, ses passions. L'objet dévoile inévitablement quelque chose à celui qui le regarde, même si c'est au départ celui qui le regarde qui lui confère un sens⁹⁴, et c'est cette dimension qui a intéressé l'historien Philippe Artières qui, dans *Miettes*, a retranscrit des petites annonces de l'année 1980, publiées dans *Libération*, et notamment celles qui cherchaient à vendre ou trouver des objets précis – des livres, des disques, des vêtements, du matériel électroménager, des pièces pour les voitures, etc. –, afin de constituer une « histoire des sensibilités »⁹⁵ et *a fortiori* de comprendre « [les] modes de vie » de ces individus. La particularité de son travail est bien de mettre en œuvre de façon dynamique la micro-histoire de la société de l'année 1980. Mais l'art peut aussi, par la variété de ses moyens, transmettre, préserver une mémoire personnelle, comme Perec qui, dans son film *Les Lieux d'une fugue*, évoque les souvenirs de sa fugue alors qu'il était enfant, à

90 Francis PONGE, *La Rage de l'expression*, *op. cit.*, p. 51.

91 Georges PEREC, *Les Choses*, *op. cit.*, p. 12.

92 *Ibid.*, p. 35.

93 Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, II, Paris, Éditions Le Seuil, 1993, p. 453, cité par Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 183.

94 Voir le concept de « synthèse passive » chez Edmund Husserl, *De la synthèse passive. Logique transcendantale et constitutions originaires*, expliqué par Michel Ratté, « La quotidienneté comme origine du « monde de la vie », chez Bruce Bégout : une lecture critique », *Cahiers du CIRP*, vol. 2, 2008, p. 26.

95 Philippe ARTIÈRES, *Miettes*, Paris, Éditions Verticales, 2016, p. 9.

travers des objets – saisis de très près pour rendre sensible la mémoire qu'ils portent en eux – qui ont jalonné son parcours ou qui ont marqué cette journée, comme un « stylo cassé rafistolé [...], un rapporteur de plexiglas, etc. »⁹⁶. Les objets offrent également la sécurité du souvenir, ils sont des images brutes, des apparences qui demeurent quand les êtres, eux, ne sont plus là, comme pour Émilie dans *Documenteur*, qui se souvient des « chambres fermées, [d]es portes, [d]es clefs, etc. » et de son « châle en cachemire [...] perdu »⁹⁷, comme son amant.

Ainsi, le monde matériel est précisément ce qui enveloppe de familiarité les êtres, il est la marque de la quotidienneté et de l'habitude, mais il peut être l'expression d'une véritable aliénation de l'homme par le mouvement de subjectivation que celui-ci lui impose. Le matérialisme humain, « fabrication concrète de l'aliénation »⁹⁸, montre évidemment que l'homme est dépendant des objets, mais sans aller jusqu'à la théorie debordienne de la société du spectacle, on remarque aisément comment le quotidien est régi par ces infinies présences objectales. Clémentine Mélois souligne cette dimension de l'existence humaine, en mettant en scène les tracas que les objets produisent ordinairement, comme pour Mireille qui se demande où elle va « bien pouvoir mettre [s]on téléphone, [s]on porte-feuille et [s]es clefs »⁹⁹, elle qui n'a pas de « poche à la veste ». Le personnage de *Détails* de Marcel Cohen est confronté au même obstacle, et prend conscience de sa servitude, du « désastre intime »¹⁰⁰ que peuvent provoquer ces « petites extensions de nous-même ». Et c'est bien cette lucidité, dont le regard est à l'origine, qui peut ouvrir sur un détachement de l'homme par rapport à l'objet, sur la création d'un rapport nouveau, plus sain entre les êtres et les choses, et nous verrons que nos artistes parviennent à transcender la rigidité de leurs liens, par un langage artistique maîtrisé, en ne se limitant pas à la description de l'objet comme « “déposé”, déplacé et utilisé »¹⁰¹, tel qu'il se trouve dans la vie quotidienne. S'intéresser à l'ordinaire implique de prendre en compte les objets dans leur multiplicité, sous le prisme de leur extériorité, de leur disposition, de leur fonctionnalité, pour bâtir une véritable mémoire, personnelle ou collective, de la société, pour ouvrir sur une « nouvelle constellation du savoir »¹⁰². Mais l'objet prend, avec le contemporain, une autre valeur dans l'œuvre, qui est souvent créatrice et qui est au cœur de l'ambiguïté générique des travaux réalisés.

96 Georges PEREC, *Les Lieux d'une fugue*, 1978, 10 min. 43.

97 Agnès VARDA, *Documenteur*, *op. cit.*, 45 min. 10.

98 Guy DEBORD, *La Société du Spectacle* [1967], Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1992, p. 32.

99 Clémentine MÉLOIS, *Sinon j'oublie*, *op. cit.*, p. 27.

100 Marcel COHEN, *Détails : Faits*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 2017, p. 171.

101 Corinne MAURY, *Habiter le monde*, *op. cit.*, p. 62.

102 Derek SCHILLING, *Mémoire du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 9.

1.2 Des choix méthodologiques transgressifs

1.2.1 Fiction *vs.* documentaire : la transgression des genres

Partons tout d'abord d'une définition des termes « documentaire » et « fiction » que nous tentons ici d'opposer, mais aussi de questionner dans leur signification et leur efficacité. Est communément admise l'idée que la « fiction » est une « construction imaginaire »¹⁰³ d'un univers nécessairement mensonger, qui s'oppose au réel, que le « documentaire » est lui, plus à même d'approcher, par sa dimension « informati[ve] ou didactique »¹⁰⁴. Ces deux modes de production artistique s'opposent donc par rapport à la transmission qu'ils réalisent, c'est-à-dire vis-à-vis de leur participation et de leur approche de la connaissance et du monde. Alors que l'approche fictive serait du côté de l'imaginaire, de la rêverie, du romanesque, l'approche documentaire serait elle, proche du savoir scientifique, dans un souci de fidélité au réel. L'article de Yann Kilborne intitulé « Le cinéma à la frontière du réel. Contribution à une réflexion sur le concept de “limite” à travers l'exemple de la distinction entre fiction et documentaire », est à ce sujet très intéressant, car il propose d'une part de dépasser les lieux communs qui nous servent à penser ces deux approches du réel, c'est-à-dire à redéfinir les concepts, et d'autre part, il tente de déstabiliser la rigidité notionnelle et la polarité de l'approche, qui sont, selon lui, peu convaincantes. Évidemment, il ne prône aucunement la destruction définitive de ces concepts, mais cherche à montrer qu'ils peuvent être parfois en deçà des pratiques artistiques elles-mêmes, qui brisent cette frontière pour en faire une « zone (frontalière) »¹⁰⁵ où des échanges se produisent. C'est cette idée de « zone » d'interactions qui va nous intéresser, et en particulier la manifestation de cet entrechoquement des notions dans la perspective d'une mise en récit, d'une représentation, ou du moins d'une suggestion du réel ordinaire. Rappelons d'abord, avant de nous intéresser à quelques œuvres et à leurs processus de transgression, que le documentaire n'échappe pas totalement à la fiction, car il ne donne jamais à voir une image parfaitement identique au réel, étant toujours le résultat d'une « distorsion »¹⁰⁶ par le regard subjectif du documentariste qui émet des choix de cadrage, de montage, mais également des choix profilmiques. De même, la fiction n'est jamais véritablement épargnée d'un aspect documentaire, dans la mesure où toute fiction dit quelque chose de l'homme et du monde dans lequel il vit. Mais Yann Kilborne, tout en montrant l'insuffisance notionnelle relative à la question du genre, affirme la nécessité de conserver cette dichotomie, ce que nous choisissons de ne pas perpétuer, afin d'explorer la force d'authenticité

103 Définition de « fiction », *CNRTL, op. cit.*

104 Définition de « documentaire », *Id.*

105 Yann KILBORNE, « Le cinéma à la frontière du réel. Contribution à une réflexion sur le concept de « limite » à travers l'exemple de la distinction entre fiction et documentaire » [En ligne], *Sens public*, publié le 12 février 2006, p. 6, http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_YKilborne_cinemareel.pdf.

106 *Ibid*, p. 3.

des démarches transgressives. Tout le cinéma d'Agnès Varda s'organise autour de cette opposition entre fiction et documentaire, ou plutôt cherche-t-elle à créer une tension d'interdépendance, voire un rapport de nécessité entre ces deux approches *a priori* antagonistes. *L'Opéra-Mouffe* est tout à fait caractéristique de cette démarche, puisqu'il met en parallèle une micro-fiction, qui raconte les angoisses d'une femme enceinte au travers de métaphores très suggestives – on peut penser à la colombe dans le verre ou au melon tranché –, et des images documentaires extraites de la vie quotidienne de la rue Mouffetard. Cet essai filmique a été largement commenté, et notamment l'articulation entre documentaire et fiction au sein de l'objet, mais nous ne nous intéresserons pas ici aux travaux qui juxtaposent les deux dimensions dans un pur parallélisme – comme *La Pointe courte* –, mais plutôt à des œuvres qui combinent les deux, celles qui atteignent un niveau de réalité – fictionnel ou non – tel que la nature de l'objet filmique devienne ambiguë. Le film *Documenteur* se caractérise par cette forme hybride, que le titre même du film vient mettre en valeur, par le télescopage ludique entre le mots « documentaire » et « menteur », afin de supposer l'illusion de documentaire dans un objet fictionnel. On retrouve ainsi, insérées au sein du film, diverses images qui semblent directement issues de la vie quotidienne de Little Venice, que ce soit les pêcheurs et ouvriers attendant sur les quais, mais aussi les SDF errant et fouillant dans les poubelles de la ville, ou encore des individus ordinaires, comme cette femme dont les « courbes, [les] boucles [et les] circonvolutions »¹⁰⁷ de ses cheveux viennent apaiser Émilie. Il y a un déplacement de l'observation qui consiste à passer d'une matière fictionnelle qui s'exprime par une poésie de l'intériorité, à une matière plus documentaire avec des images brutes qui informent sur les activités, les comportements et les rapports des individus au sein de la société. Mais la force du travail d'Agnès Varda dans son approche transgressive de l'ordinaire, c'est également d'injecter une teinte documentaire au pur fictionnel, par le biais d'une irréversibilité du temps notamment. Alors que la fiction se caractérise par une réversibilité du temps, c'est-à-dire par le changement, le retournement de situation, les fictions de la cinéaste se caractérisent par une sorte de stabilité, voire une stagnation de l'histoire, où les révolutions ne sont pas actes mais bien émotions, ressentis et rencontres. *Sans toit ni loi* est aussi très représentatif de cette démarche, bien que l'approche soit tout à fait différente de celle de *Documenteur*, puisque le premier s'applique à donner un cadre à la pseudo-enquête ouverte préliminairement par la cinéaste elle-même, au travers de faux témoignages. Ceux-ci rappellent en effet une certaine tradition du cinéma documentaire, qu'est la « tradition allemande »¹⁰⁸ qui consiste en une observation directement sur le terrain, par l'échange et le

107 Agnès VARDA, *Documenteur*, *op. cit.*, 24 min. 03.

108 Daniel VANDER GUCHT, « Chapitre 3 : La possibilité d'un genre sociologique au cinéma. Petits arrangements avec la réalité », *Ce que regarder veut dire : pour une sociologie visuelle* [En ligne], *Google Livres*, Bruxelles, Éditions Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2017.

témoignage des « acteurs » de la société, complétant ainsi les images glanées sur les lieux de l'« étude ». De fait, le dispositif, ces témoignages directs avec des regards caméra, rappellent ceux des paysans filmés par Raymond Depardon dans sa trilogie des *Profils paysans*, mais dans *Sans toit ni loi*, malgré un dispositif pensé en termes de narration – les témoignages sont toujours introduits et fermés par un fondu au noir –, la fiction rattrape l'aspect documentaire et le met en échec à travers ces témoignages qui ne font finalement qu'épaissir le mystère que Mona traîne avec elle, par un jeu de fragmentation du discours, impossible à rassembler, inapte à rendre cohérente l'image du personnage. Chez Agnès Varda, ce sont souvent les détails qui viennent déstabiliser le spectateur, qui viennent secouer les attentes de celui-ci et remettre en cause ses convictions sur le genre de l'objet qui se trouve sous ses yeux. Ainsi, *Le Bonheur* apparaît dans une forme d'extrême naturalité, par la description en retenue de la vie d'une famille ; une naturalité qui se trouve fragilisée par le choix d'une stylisation artificielle des images, par un travail sur les couleurs. Cette porosité des genres découle bien souvent d'un regard qui opère une sorte de déplacement par rapport à ce qui se trouve filmé : faire se rencontrer un regard subjectif¹⁰⁹ – à travers la présence de l'artiste par la voix ou le « je » – et un monde qui dit une réalité sociale singulière, comme *Sans toit ni loi*, qui apparaît finalement comme un portrait de la société « post-soixante-huitard[e] »¹¹⁰. Par contre, un film comme *The We and the I* de Michel Gondry, qui montre le retour en bus de lycéens du Bronx avant les vacances, ne fait ressentir son aspect fictif qu'au travers de certains détails que le spectateur doit repérer. Cette histoire vraisemblable est en effet perturbée, par exemple, par l'intervention de flashbacks qui apparaissent sur les vitres du bus. De même, *Passe ton bac d'abord* de Maurice Pialat, bien qu'étant une fiction et ne déployant aucun dispositif à proprement parler documentaire – comme le témoignage ou l'insertion d'images –, est très ambigu, car pris dans une retenue de la représentation et une cruauté délicate de ce qui est montré, qui vient interroger le spectateur sur le genre du film.

Mais le processus inverse d'ébranlement des frontières du genre, c'est-à-dire le passage du documentaire à la fiction, demeure plus complexe, étant donné qu'il s'agit souvent dans ce type de travail, de témoigner, par des éléments bruts, des données, des morceaux de vie, d'un certain état de la société ou d'un groupe d'individus. Il est nécessaire, nous rappelle Daniel Vander Gucht, de différencier documentaire et film sociologique, dans la mesure où le sociologue « donne à penser », alors que le documentariste serait davantage celui qui « donne à

109 Voir l'article de Ágnes Pethő, « Intermediality as Metalepsis in the “Cinécriture” of Agnès Varda », « Film and Media Studies », *Acta Universitatis Sapientiae*, n° 3, Cluj-Napoca, Sapientia Hungarian University of Transylvania (Cluj-Napoca, Romania), 2010, http://www.academia.edu/363611/Intermediality_as_Metalepsis_in_the_Cin%C3%A9criture_of_Agn%C3%A8s_Varda.

110 André ROY, « Rétrospective Agnès Varda : L'art de glaner et de bricoler le réel » [En ligne], *24 images*, n° 123, 2005, p. 5.

voir »¹¹¹. Cette définition apparaît relativement simpliste, car le documentaire, s'il ne prétend apporter aucun savoir, donne à penser à sa façon, en présentant au spectateur une matière à réfléchir. De fait, un film comme *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin, s'il est reconnu unanimement comme « film sociologique », puisqu'il s'agit d'« observer, [d']analyser et [d']interpréter », n'échappe toutefois pas complètement à une part de fictionnalisation dans la « mise en scène » de la parole directe. Lorsque Nathalie, femme d'origine italienne, se confie sur ses désirs, son envie de « vivre ou crever, pourvu que ça [la] met[te] en relation avec quelque chose qui [la] fasse sortir d'[elle-même] »¹¹², l'image combinée au discours de la jeune femme prend une autre dimension, quasi-fictionnelle, par l'interruption de son témoignage, par les pauses presque théâtrales, mais aussi l'impression d'une extrême émotion qui lui noue la gorge. Nous sommes ici loin de la froideur supposée par le film sociologique, et celle qui est une personne se transforme progressivement en personnage, par sa personnalité et sa façon d'être à l'écran. C'est d'ailleurs cet aspect qui a été vivement discuté à la fin de la projection du film auprès des « acteurs », puisque Jean Rouch et Edgar Morin ont assisté à un ensemble de réactions, reprochant soit l'artificialité des personnes, soit leur trop grande véracité. D'une certaine façon, le documentaire fait souvent émerger une part de fantaisie chez les personnes observées, du fait même qu'elles soient observées, et cet aspect-là est évident dans le travail tout à fait singulier qu'a réalisé Miranda July dans *Il vous choisit*. Son travail consiste en une sorte d'enquête, un recueil de rencontres faites à Los Angeles entre l'écrivaine, cinéaste et « citoyenne curieuse »¹¹³ et diverses personnes trouvées par le biais d'une rubrique d'annonces publicitaires dans le quotidien *PennySaver*. Il est intéressant de remarquer qu'en plus de transformer une activité passe-temps – voire une technique de procrastination – en projet artistique, Miranda July passe d'une démarche documentaire – que le choix de l'insertion de photographies vient corroborer – à une matière plus onirique. Si le cinéma peut plus aisément injecter une part de savoir sociologique ou documentaire dans la fiction, il apparaît nettement, avec Miranda July, que le support écrit, lui, favorise davantage la dimension fictionnelle. Le simple recours à la narration, telle la phrase « Il a soulevé un tas de plantes dégoulinantes et ramassé un têtard dans une poignée d'eau »¹¹⁴, ou encore la façon de décrire ce qui se présente au regard, et surtout comme cela se présente, avec toujours une part de théâtralité, comme le petit-fils de Pauline, « surgi de nulle part »¹¹⁵ et suivi par un « chien famélique affublé d'un maillot rayé de rugby », sont autant de moyens de composition du réel par le langage et donc

111 Daniel VANDER GUCHT, « Chapitre 3 : La possibilité d'un genre sociologique au cinéma. Petits arrangements avec la réalité », *Ce que regarder veut dire : pour une sociologie visuelle*, op. cit.

112 Edgar MORIN, Jean ROUCH, *Chronique d'un été*, 1961, 38 min. 35.

113 Miranda JULY, *Il vous choisit*, Paris, Éditions Flammarion, 2013, trad. par Nicolas Richard ; publié en 2011 par Canongate Books Ltd., *It Chooses You*, p. 14.

114 *Ibid.*, p. 67.

115 *Ibid.*, p. 51.

nécessairement de mise à distance d'une certaine spontanéité, d'une naturalité. La perspective singulière de l'artiste permet donc de faire éclore, à partir d'une réalité prosaïque, une part de poésie, voire même de romanesque, que les personnes incarnent, et qu'elles expriment dans leurs désirs, leurs activités, leurs objets, comme Pam qui rêve en feuilletant des albums photos d'individus inconnus. Mais Miranda July témoigne de la difficulté qu'il y a de ne pas embellir, sublimer ces personnes, de leur laisser leur vérité, leur authenticité et de ne pas les « remplacer [...] par [s]a version fictionnelle »¹¹⁶. Et la forme originale de son enquête littéraire et photographique permet ce mélange subtil de documentaire et de fiction, dans la mesure où elle donne une image – et les gens eux-mêmes – des États-Unis et de l'isolement de certains individus dans une société hyper-connectée et individualiste, tout en creusant le premier rapport de simple échange économique amorcé par la vente d'un objet dans le *PennySaver*, afin de dévoiler la beauté des individus, leur créativité et leurs contradictions, suggérant ainsi que la véritable fiction c'est bien le réel ordinaire. Enfin, nous pourrions évoquer le fait que souvent cette transgression des genres passe par l'entremise de la subjectivité de l'artiste, par sa présence au sein de son travail, comme chez Agnès Varda qui se laisse toujours entr'apercevoir, même masquée, que ce soit par des commentaires, son reflet furtif – dans *Lions Love (and Lies)* notamment – ou par des moyens plus détournés, comme pour *Daguerréotypes* dont le projet a découlé de sa propre grossesse. L'ouvrage *Stations (entre les lignes)* de Jane Sautière est à ce propos tout à fait emblématique, puisqu'il combine des descriptions en fragments de moyens de transports et sa propre expérience de ces éléments du réel, des trajets qu'elle a pu faire et ce qu'ils signifiaient pour elle. La romancière donne donc à voir par des indications précises le paysage français et ses acteurs, par un regard tout à fait personnel qui vient poétiser ce qu'elle a pu présenter dans un langage dépouillé et distant. Cette pratique de combinaison de styles différents comme la manifestation de deux approches diverses – mais complémentaires – est assez similaire à celle d'Agnès Varda, dans *Cléo de 5 à 7* notamment, puisque le spectateur peut être face à des scènes captées de façon assez neutre, comme dans le chapitre VIII, et d'autres bien plus artificielles, voire maniérées, par l'utilisation de la caméra subjective, lorsque Cléo descend les escaliers de la cartomancienne par exemple ou avec le dézoom brutal quand Cléo met fin à la chanson « Sans toit ». Avec Jane Sautière, on comprend que l'observation est ce qui permet à l'imagination de s'envoler, à partir des débris du réel, comme ces « touffes de poils »¹¹⁷, « pelotes grises coagulées à la poussière », qui déclenchent chez la romancière une série d'interrogations sur leur provenance mais surtout sur les émotions, les pensées de ceux qui doivent les ramasser « tard le soir ».¹¹⁸ Documenter le

116 *Ibid.*, p. 46.

117 Jane SAUTIÈRE, *Stations (entre les lignes)*, Paris, Éditions Verticales, 2015, p. 56.

118 *Id.*

réel ordinaire, c'est non seulement en dire les effets sur sa propre subjectivité, mais c'est également rêver aux possibles qu'il renferme, lui inventer une situation, un passé, une existence. Et les écritures de l'ordinaire échappent rarement à cette double dimension car, comme le suggère Philippe Artières, s'intéresser au niveau le plus humble de l'existence c'est toucher au monde des rêves, des fantasmes, des projections et des désirs, dans lequel s'inscrit tout ce à quoi l'individu banal se rattache, comme en témoignent les annonces recensées dans *Miettes* qui ne sont pas uniquement des « données brutes »¹¹⁹, mais bien aussi des « fictions », au sens où elles donnent à voir comment la société « espère être »¹²⁰. Et de fait, cette porosité des genres provient de l'intérêt porté à l'ordinaire, puisque la représentation de cette strate du réel ne peut se satisfaire de la simple mise en récit fictionnelle, car la plupart des êtres n'agissent pas véritablement selon la logique de la « rationalité causale »¹²¹ introduite par Aristote dans sa *Poétique*, ce que les écritures contemporaines parviennent à dépasser en dépeignant ce que Jacques Rancière nomme « les bords de la fiction », c'est-à-dire le presque rien porteur d'un sens qui le transcende. Ainsi, la poésie de l'ordinaire ne peut apparaître que par l'abandon d'un objectivisme stérile qui enferme le réel, et par une réappropriation de la fiction, non pas comme imaginaire débridé, mais comme productrice de l'image fébrile d'un monde possible à partir d'un *analogon* du monde tel qu'il est ou par le truchement d'une mise en présence de soi au monde. Ces formes d'écritures-limite, que l'on pourrait comparer aux « factographies »¹²² discutées par Marie-Jeanne Zenetti, jouent donc sur les niveaux de littérarité et de factualité – encore que, au sein de ces factualités, il faille distinguer les factualités fictionnelles et celles référentielles. Mais c'est justement cette combinaison du fictif et du documentaire qui permet d'atteindre à une certaine vérité universelle, rendant ainsi caduque l'exigence de la frontière prônée par un certain nombre de théoriciens, à la tête desquels se trouve Françoise Lavocat¹²³. Dès lors, pour rendre visible le réel ordinaire, il s'agit de dépasser le débat autour des genres, ou du moins de procéder à un « bricolage générique »¹²⁴ qui viendrait désenclaver le réel, le sortir de l'état léthargique que lui impose toute forme prédéterminée. La présence de l'auteur au sein de son œuvre dans une démarche quasi-autobiographique, apparaît alors comme le moyen privilégié de rendre à l'ordinaire l'indétermination qui le caractérise et de faire défaut à la codification qui fige la représentation.

119 Philippe ARTIÈRES, *Miettes*, *op. cit.*, p. 135.

120 *Id.*

121 Jacques RANCIÈRE, *Les Bords de la fiction*, Paris, Éditions Le Seuil, coll. Librairie XX^e siècle, 2017, p. 9.

122 Marie-Jeanne ZENETTI, « Factographies : l'autre littérature factuelle », *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, Alison James et Christophe Reig (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2013, p. 25.

123 Voir Françoise LAVOCAT, *Fait et Fiction, pour une frontière*, Paris, Éditions Le Seuil, 2016 ou la tribune de Françoise Lavocat, Alison James et Alexandre Gefen, « Contre le règne des fake news », *Libération*, 5 octobre 2017, https://www.liberation.fr/debats/2017/10/05/contre-le-regne-des-fake-news_1601160.

124 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 347.

Mais aux côtés de cette stratégie de réhabilitation d'un ordinaire plus complexe, s'affirme celle, bien plus marquée dans la contemporanéité, qui consiste à à utiliser des documents réels dans des travaux qui n'ont pas comme ambition première de fournir un savoir sur le monde. Et cette présence du « fantôme du document »¹²⁵ qui hante la littérature notamment, est d'autant plus importante que « le documentaire ne s'est jamais imposé comme genre littéraire à part entière »¹²⁶.

1.2.2 Documents réels, écritures pauvres : une identité complexe, entre fiction et documentaire

Afin de brouiller encore davantage la frontière générique que nous venons d'interroger, les artistes – et en particulier les artistes contemporains – font appel à de nouvelles stratégies d'ébranlement de la narrativité classique. Car, si le réel est dicible à travers une forme cohérente et linéaire de représentation fictive, il apparaît dans ce cas doublement trahi, du moins doublement irréalisé – et notamment pour ce qui concerne le cinéma. C'est ce qu'explique Michel Marie dans son article « Le direct et la parole » car, selon lui, le film de fiction ne fait que dire son incapacité à dire le réel « par ce qu'il représente »¹²⁷ mais aussi « par la manière dont il le représente », c'est-à-dire la « reproduction » des objets et des personnes. Or la transgression des genres offre la possibilité aux artistes de dépasser l'unicité de la représentation, et fonctionne comme point de départ à un renouvellement des formes et des techniques d'embrassement du réel ordinaire. Apparaissent dans la contemporanéité de nouvelles stratégies d'écriture, issues de l'idée que ce n'est pas l'objet d'art qui documente le réel, qui en révèle la nature, mais que c'est bien le réel lui-même qui documente, au sens où il produit des documents bruts dont la création va pouvoir jouer afin de provoquer de nouvelles significations et de faire bouger les représentations conventionnelles. Ces « nouvelles » stratégies d'écriture, ne sont pas tant nouvelles que généralisées à l'époque ultra-contemporaine, car on trouve dans les années 1960 des démarches assez similaires, et même avant, avec les Surréalistes. En effet, nombre d'écrivains et poètes surréalistes avaient saisi le pouvoir corrupteur de l'insertion de documents réels au sein de leur production artistique, comme moyen de court-circuiter la rationalité de l'œuvre et ce qu'elle « décrit ». Les photographies insérées dans *Nadja* d'André Breton ne viennent ainsi pas tant représenter les lieux, les êtres et les choses auxquels l'auteur fait allusion, qu'agir comme preuve concrète de l'existence de ces éléments et comme souvenirs vivants, traces d'une expérience au monde. La démarche est donc ici celle d'une juxtaposition qui déjà déstabilise le récit, mais par la suite, cet

125 Alison JAMES, *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts, op. cit.*, p. 13.

126 *Id.*

127 Michel MARIE, « Le direct et la parole », *op. cit.*

ébranlement se fait par des assemblages directement au cœur de l'œuvre. C'est d'abord le cinéma qui va se réapproprier des éléments disparates du réel afin de les réunir dans une logique d'hétéroclite, comme Jean-Luc Godard, qui insère au sein de ses films divers supports de représentation, et en particulier la publicité et la littérature. On laissera de côté la citation insérée – comme dans *Féminin Masculin*, c'est-à-dire la citation purement textuelle et non comme extrait matériellement issu d'un objet humain –, déjà largement commentée, qui ne correspond pas exactement à ce que nous tentons d'approcher ici, c'est-à-dire les écritures « pauvres » ou comme les nomme François le Lionnais, les documents de « troisième secteur »¹²⁸, catégorie qui rassemble toutes sortes d'écrits ou illustrations comme « les listes de courses, graffitis, notes, cartes postales, aide-mémoire ou carnets de vacances »¹²⁹. La nature polysémiotique du cinéma offre ainsi la possibilité au cinéaste d'intégrer directement dans son travail ces traces du réel ordinaire, et Jean-Luc Godard s'est emparé de cette opportunité en créant des récits déroutants qui cependant trouvent des échos avec les affiches publicitaires et les slogans *a priori* lancés gratuitement dans ses films. Dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, le film est ponctué par des images pseudo-introductrices de couvertures de livres, telle que la « théorie de la forme », afin de développer en parallèle de l'histoire – elle-même chaotique – un discours sur la société de consommation naissante et les bouleversements architecturaux dans le paysage parisien. Cette façon de récupérer des matériaux directement issus du réel se retrouve également dans le travail d'Agnès Varda, et en particulier dans *Le Bonheur*. Entre la scène où François quitte la poste après sa première rencontre avec Émilie et celle où il se rase alors que Thérèse donne à manger à leurs enfants, apparaît furtivement une publicité pour « un savon d'homme » ; celle-ci n'est pas un élément de la continuité du récit, mais fait rupture et surgit à l'écran. Il ne s'agit pas uniquement pour Agnès Varda de créer une correspondance amusante entre cette publicité et l'action de François dans la scène suivante, mais bien de montrer l'identité subtile d'un réel qui s'imisce dans les coins de l'existence et qui agit sur les individus, par le biais de ces icônes culturels, véhicules privilégiés d'une image du bonheur. De même, les timbres représentant Jean Le Bon et ceux représentant une peinture de Marc Chagall, filmés de près, interviennent au cœur du récit comme un « moment quelconque »¹³⁰, une sorte de « micro-événement sensible » traduisant un environnement mental, celui de la jeune postière qui imagine alors la femme de Jean Le Bon et regarde attentivement les deux mariés assis sur leur poule géante. Cette insertion brutale vient bousculer le spectateur pour le pousser à reconsidérer ce qu'il est en train de voir, et rompre le confort de l'illusion mimétique, mais il s'agit aussi de fragiliser l'image en tant que représentation de quelque chose, comme

128 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 296.

129 *Ibid.*, p. 368.

130 Jacques RANCIÈRE, *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 152.

dans *Sans toit ni loi*, lorsque Mona observe des cartes postales, documents tangibles comme reflets de sa propre inconsistance, ou du moins de l'absence, du vide existentiel dans lequel elle semble glisser. Dès lors, l'insertion de documents bruts extraits du réel, s'éloigne de l'idée que ces documents doivent certifier, illustrer ou témoigner de quelque chose, pour finalement davantage jouer le rôle de perturbateur narratif et écran de projection pour le spectateur. Pour la littérature, qui dépend d'un langage monosémiotique, ce phénomène est beaucoup moins évident – ou alors il s'agit de juxtaposer, d'insérer le document, comme André Breton, sur la page à côté du texte –, mais assez tôt, des écrivains ont témoigné de cette volonté d'inscrire le réel documentaire et prosaïque dans leurs œuvres, comme c'est le cas de John Dos Passos dans nombre de ses ouvrages, et notamment dans *Manhattan Transfer*. De fait, l'écrivain inscrit au cœur de sa fiction des bouts d'articles de journaux, des paroles de chansons populaires, et même, quand il s'agit de « documents » fictifs, il en isole le contenu, dans une rupture de la linéarité, et invite ainsi à déplacer son regard sur l'insignifiant¹³¹. Mais cette pratique ne se développera vraiment que plus tardivement, et notamment dans les années 1960, avec un auteur comme Georges Perec qui en a presque systématisé l'usage. De fait, son travail monumental sur l'espace se manifeste dans sa conception même du livre, perçu comme un espace à combler, à habiter, par la disposition des mots et leur forme. Dans *L'Infra-ordinaire*, Perec adopte un ensemble de choix typographiques comme moyens de dire avec le plus de fidélité le réel qu'il décrit, comme par exemple quand il évoque la maison où il vécut pendant son enfance et qu'il témoigne des changements et des résistances du réel, comme l'inscription « pas encore tout à fait effacée »¹³² qui indique « COIFFURE DAMES », l'isolant afin de substituer à l'espace-monde l'espace-livre, ou du moins de les rapprocher. Mais ce genre de pratique d'écriture reste en marge, jusqu'à l'époque ultra-contemporaine où la littérature va se réapproprié cette façon d'aborder le réel ordinaire, tout en radicalisant la démarche, en ne se contentant pas uniquement de faire implorer la rationalité du récit, mais en utilisant directement ces documents comme supports de création.

Selon un article publié sur le site *Artpress*, intitulé « *Uncreative writing* : le document dans la poésie française contemporaine », une part importante de la production poétique d'aujourd'hui se base sur la récupération de matériaux réels trouvés et réarrangés à des fins artistiques. Cette pratique, comparée à une forme de « bricolage »¹³³ et de « braconnage » consiste donc à extraire de son contexte un document réel, « médié[...], lié[...] au monde et au

131 Voir John DOS PASSOS, *Manhattan Transfer* [1925], Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1973, trad. de Maurice-Edgar Coindreau, p. 247.

132 Georges PEREC, « La rue Vilen », *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 19.

133 Jeff BARDA, « *Uncreative writing* : le document dans la poésie française contemporaine » [En ligne], *Academia*, 23 septembre 2014, p. 80, http://www.academia.edu/7466712/Uncreative_writing_usages_du_document_dans_la_po%C3%A9sie_fran%C3%A7aise_contemporaine.

discours social »¹³⁴, afin de le placer dans un contexte différent qui lui permettrait d'accéder à de nouvelles significations, et de retrouver le potentiel de signifiante qu'il a perdu dans l'espace de l'ordinaire. L'auteur de cet article fait référence à la poésie, et notamment à Anne-James Chaton qui réalise un travail tout à fait intéressant, autour de ces « écritures très pauvres »¹³⁵, en les récupérant et en les lisant sur des musiques minimalistes réalisées par divers compositeurs. Le poème sonore « Le Journaliste » par exemple, consiste en une lecture froide d'inscriptions de tickets de paiement, où s'accumulent les informations relatives aux activités de la personne à qui ils appartiennent, mais ce qui ressort également ce sont les chiffres correspondants aux achats, l'heure de l'activité, etc., prononcés dans une grande confusion, quasi-vertigineuse, tel que dans le fragment « 20901213100006095800030003 merci pour votre achat »¹³⁶. Par cette sorte de recensement, Anne-James Chaton révèle les micro-faits, les traces d'une existence singulière à travers des chiffres ou des lieux précis, mais le flot incessant de paroles vient presque immédiatement abstractiser l'individu pour accéder à une sorte d'universel. La froideur des informations, l'objectivité de la lecture ne font que fragiliser l'identité de l'individu et témoigner, non pas d'une époque en particulier, mais d'activités quotidiennes qui peuvent être partagées, ou du moins qui s'expriment toutes dans ce type de rapport « documentaire ». Certains poèmes comme « événement n° 1 » jouent sur la contradiction présente au sein de l'ordinaire, entre les micro-structures de la société avec les individus qui la composent et les macro-structures, c'est-à-dire les entités gouvernementales et les décisions politiques de grande échelle qui sont mises en œuvre. Ainsi, dans « événement n° 1 », l'irruption du fragment « Washington déraile en Irak »¹³⁷ au sein d'énumérations de faits anodins vient bouleverser le cours des choses par une rupture qui fait écho à la répétition insistante et rythmique de « Washington », tout en révélant le drame, par la superposition, de la cohabitation des deux mondes et de l'emprise invisible des événements historiques catastrophiques sur le quotidien banal des êtres. Cette « rhapsodie du quotidien »¹³⁸ devient, par l'entremise des documents réels que nous connaissons tous, l'histoire universelle des hommes, et l'« a-politisme »¹³⁹ premier de ce travail est transfiguré en témoignage infiniment politique de l'actualité et ne permet plus de penser le conflit entre fiction et documentaire, car la forme même de cet art rend cette question hors de propos. Cette tension entre le rien et

134 *Id.*

135 Anne-James CHATON, interview de France Musique, 26 juin 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=TK41pS-D3CU>.

136 Anne-James CHATON, Andy MOOR, « Le Journaliste », *Le Journaliste*, 2009.

137 Anne-James CHATON, « événement n° 1 », *Événement 99*, Éditions Al Dante, 2001.

138 Stéphane Malfettes, « DVD : *Décade*, Anne-James Chaton, Andy Moor, Alva Noto » [En ligne], *Artpress*, 22 février 2012, <https://www.artpress.com/2012/02/22/dvd-decade-anne-james-chaton-andy-moor-alva-noto/>.

139 Yann CIRET, « Anne-James CHATON *Événement 99* » [En ligne], *Artpress*, 1 mai 2002, <https://www.artpress.com/2002/05/01/anne-james-chaton-evenements-99/>.

l'historique, Philippe Artières tente également de la saisir dans son ouvrage *Miettes*, en reproduisant les annonces publiées dans la rubrique « Sandwich » du journal *Libération*. Contrairement au travail d'Anne-James Chaton qui est poétique et qui peut donc s'appuyer sur des rythmes pour mettre en évidence cette tension, l'ouvrage de Philippe Artières se présente comme une micro-étude historique « polyphonique »¹⁴⁰ d'une année particulière, en révélant, à travers les annonces, des modes de vie et de consommation, qu'il choisit d'inscrire dans un mouvement plus général et univoque de l'Histoire par l'alternance systématique avec des informations de type scientifique, tels que les « bulletins météorologiques »¹⁴¹ ou les « bulletins trimestriels de la Banque de France »¹⁴². Là aussi, Philippe Artières retranscrit les annonces telles qu'elles apparaissent dans le journal, avec leurs fautes, leurs incohérences, mais surtout, il respecte le document de base, en n'hésitant pas à garder les annonces tronquées, afin de reproduire leur mode d'existence et la lecture qu'elles impliquent. Pour finir, il existe une troisième façon d'utiliser les documents offerts par le réel, où il ne s'agit plus uniquement de les inscrire dans une continuité narrative, ni de les exposer tels quels dans l'œuvre, mais bien de les remanier ou de les utiliser afin de produire un nouvel objet. Le roman très récent de Clémentine Mélois, *Simon j'oublie*, est à ce propos très intéressant puisque les listes de courses trouvées dans la rue apparaissent à gauche du texte fictif qu'elle a écrit, reconnaissant ainsi à l'ordinaire son immédiateté et sa présence entêtante à travers les documents de « troisième secteur ». Le principe permet de montrer parfois la beauté, la diversité toujours, de ces listes, en permettant presque au lecteur de créer lui-même le sens qu'il souhaite, d'inventer lui-même le personnage qui *pourrait* se trouver derrière cette liste. En effet, les couleurs, les calligraphies, le froissement du papier, les abréviations, etc., sont autant d'indices de l'existence, sur lesquels Clémentine Mélois elle-même s'appuie, reconnaissant de fait l'arbitraire de sa démarche. Le travail de « collection »¹⁴³, d'archivage qu'elle réalise détermine donc, ou du moins impulse, l'écriture fictive et la frontalité de ces deux types d'objet, qui est intéressante puisqu'elle permet de réinterroger la création elle-même, de voir ce qui a pu être perçu par la romancière, comment l'image et le texte se portent, se légitiment, se justifient et peut-être parfois se contredisent. Mais l'artiste qui va le plus loin dans cette démarche de réappropriation de matériaux réels, c'est bien Valérie Mréjen qui, dans *Leur histoire* par exemple, crée une histoire à double niveau par l'intermédiaire de cartes postales – nous connaissons sa passion pour les écritures et les paroles conventionnelles, héritée de Georges Perec –, dont elle fait le sujet même de son livre *Eau sauvage*. Dans *Leur histoire*, on observe alors un couple qui mange au restaurant et discute, en même temps que sont superposés à leurs propos des images idylliques

140 Philippe ARTIÈRES, *Miettes*, *op. cit.*, p. 127.

141 *Ibid.*, p. 71.

142 *Ibid.*, p. 97.

143 Clémentine MÉLOIS, *Simon j'oublie*, *op. cit.*, p. 8.

de paysages, des clichés qui entretiennent un rapport étrange avec les deux personnages. Ces cartes postales jouent sur l'opposition de la présence et de l'absence, du passé et de l'irréel, et renforcent ainsi le conflit ambigu qui anime les deux amants ; conflit qui se fonde sur des désirs projetés, des regrets, des faits irréels que l'on pense vrais, justement parce qu'ils sont faux. Dans *Manufrance*, Valérie Mréjen poursuit son travail d'utilisation et de décontextualisation de données brutes, en utilisant un matériau représentatif et non-narratif, que sont les images du catalogue *Manufrance* pour raconter la « journée idéale d'une femme d'intérieur »¹⁴⁴. Par la succession de ces images de catalogues et par la narration en *voix-off*, Valérie Mréjen parvient à faire coexister le rien et l'universel, en donnant à voir des images partagées, communes et à partir desquelles chacun peut agir. Le document devient donc le « lieu d'un ensemble d'expérimentations possibles »¹⁴⁵, et dans le cas de *Manufrance*, par la composition et le refus de toute intervention critique – la voix de l'artiste ne fait que décrire les actions de la jeune femme, une et multiple à la fois –, une façon subtile de regarder la société et ses injonctions publicitaires. À ce modelage de fragments du réel, modelage dans le sens où il s'agit pour les artistes de « prendre des morceaux de ce corps inconnu qu'est le monde, les arracher à leur ordre chaotique et incompréhensible pour leur imposer [leurs] régularités, etc. »¹⁴⁶, s'ajoute un rapport frontal et lié à l'instant entre l'artiste et l'ordinaire, nécessaire à sa captation.

1.2.3 L'écriture de l'instantané, les notes prises sur le vif

Les démarches créatives sont multiples pour les artistes qui s'intéressent à l'ordinaire, mais pour beaucoup, l'approche du réel se fait dans un rapport direct, où le corps de l'artiste ne doit faire qu'un avec le monde qu'il tente de saisir. Ce rapport corporel est cependant très différent selon que la démarche soit littéraire ou cinématographique. Alors qu'au cinéma, l'artiste peut filmer avec son corps, la caméra épousant finalement le mouvement du filmeur lui-même, l'écrivain est plus dématérialisé, sa présence ne pouvant s'exprimer qu'à partir de diverses stratégies d'écriture, indépendantes d'une quelconque situation du corps ou du moins qui ne dit pas *directement* la présence-au-monde du corps. Le travail de Miranda July, qui déjoue toutes les tentatives de classification générique, mais que l'on peut rattacher à une forme de « littérature factuelle » – qui appartiendrait à la catégorie de la « diction de littérarité conditionnelle »¹⁴⁷, opposée par Genette à celle de la « fiction », dans la mesure où *Il vous choisit* combine des entretiens avec des notes personnelles de l'écrivaine elle-même qui ont l'allure

144 Valérie MRÉJEN, présentation de *Manufrance*, 2006, <http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=manufrance>.

145 Jeff BARDA, « *Uncreative writing* : le document dans la poésie française contemporaine », *op. cit.*

146 Jacques AUMONT, *De l'esthétique au présent*, Paris, Bruxelles, Éditions De Boeck et Lacier, coll. Arts et cinéma, 1998, p. 25.

d'une fiction de soi –, est intéressant car il ne s'appuie pas uniquement sur le support textuel, ou du moins ne trouve pas son origine essentiellement dans l'écriture des souvenirs d'entretiens. De fait, Miranda July précise que les entretiens ont été enregistrés, puis retranscrits textuellement dans l'ouvrage, ce qui évite tout remodelage et permet de conserver l'authenticité de la parole des individus, que l'on observe dans les nombreuses hésitations, coupures, abréviations et interruptions, comme lorsque Beverly interrompt Miranda July alors que celle-ci demande « Pourriez-vous m'indiquer... »¹⁴⁸. L'écrivaine, dans un souci d'exactitude et de respect pour les individus interrogés, déploie divers dispositifs de captation du réel – dont la photographie –, qui manifestent également la nécessité d'une présence, que l'écriture elle-même ne peut totalement réaliser. Mais cette limite du langage verbal peut être dépassée par des stratégies d'écriture, que Georges Perec, notamment, a exercé. *La Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec, qui constitue le « résultat d'un essai d'écriture en temps réel »¹⁴⁹ ne peut suggérer la présence de l'auteur face à cet ordinaire qu'à travers des mots qui impliquent sa présence et ramènent automatiquement ce qui est décrit à son point de vue individuel, comme « J'entends : “Il est trois heures et quart” »¹⁵⁰. Mais ce qui demeure intéressant, c'est cette quasi-spontanéité – feinte ? – de la création, de la captation du réel et de son expérience au cœur du monde, ou d'un lieu particulier, en l'occurrence la place Saint-Sulpice à Paris. Sa démarche possède quelque chose de l'ordre du cinématographique, par la tentative d'enregistrement de l'ordinaire, que Maryline Heck considère véritablement comme, non pas une présence-au-monde, mais une mise au monde, une « naissance »¹⁵¹ par l'écriture, la prise de notes spontanée sur trois jours, avec les incertitudes et le brouillage du réel qu'elle implique, comme lorsque Perec se demande *après* avoir évoqué un « baba »¹⁵², s'il s'agit bien d'un baba pour ensuite réaffirmer la *possibilité* qu'il s'agisse d'un baba. C'est donc une ouverture au réel qui permet de le capter dans son instant et de lui donner forme – ou simplement de restituer sa difformité – dans l'œuvre, selon le principe du « glanage ». Les artistes « se baissent pour ramasser »¹⁵³ : comme les glaneurs qui récupèrent les restes des récoltes dans un geste plein de profondeur et de noblesse, les artistes du réel font l'effort de se pencher sur ce monde ordinaire et de le cueillir, à travers des techniques d'écriture immédiate ou par des démarches volontairement liées à la récupération, comme Clémentine Mélois qui puise dans un « *tas d'or*

147 Gérard GENETTE, « Fiction et diction », *Fiction et diction*, Paris, Éditions Le Seuil, 1991, p. 31, cité par Marie-Jeanne Zenetti, « Factographies : « l'autre littérature factuelle », Alison James, Christophe Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction*, *op. cit.*, p. 29.

148 Miranda JULY, *Il vous choisit*, *op. cit.*, p. 100.

149 Marie-Jeanne ZENETTI, « Factographies : « l'autre littérature factuelle », *op. cit.*, p. 26.

150 Georges PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, coll. Titre 70, 1975, p. 40.

151 Maryline HECK, « L'“infra-ordinaire”, une poétique du regard » [En ligne], Revue *Europe*, 2012, http://www.academia.edu/34654447/Linfra-ordinaire_une_po%C3%A9tique_du_regard.doc.

152 Georges PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, *op. cit.*, p. 27.

153 Agnès VARDA, *Les Glaneurs et la glaneuse* [2000], DVD2, Arte Éditions et Ciné-Tamaris, 2012, 02 min. 50.

dur»¹⁵⁴ pour *Sinon j'oublie*, ou Anne-James Chaton qui utilise « tout ce qui [lui] tombe sous la main »¹⁵⁵ pour créer. Mais, si pour l'écrivain il est plus difficile de faire entrer son corps dans le jeu du monde, il peut néanmoins mettre ce corps à la disposition du geste de prise de notes sur le vif, comme Guillaume Vissac qui, dans *Accident de personne* rassemble des fragments écrits dans le métro parisien, dont l'écriture a été impulsée par les annonces d'accidents transmises par les « message[s] voc[aux] diffusé[s] par un haut parleur ou écrit[s] sur les pixels d'un écran »¹⁵⁶. De même, Jane Sautière a rédigé dans *Stations* ses impressions, ses ressentis, ses perceptions lors de ses déplacements dans les transports, et c'est cette rencontre qui est le principe même de l'écriture et qui est, comme le dira l'écrivaine dans son roman, comme un « baiser »¹⁵⁷. Ces prises de l'instantané, ces situations présentes et agissantes dans le métro rappellent le travail de Chris Marker et sa série de photos *Passengers*, et celui de Valérie Mréjen dans son court-métrage *Exercice de fascination au milieu de la foule*. Mais évidemment les trois travaux diffèrent, en partie à cause du *medium* utilisé qui est à chaque fois différent, mais surtout parce que l'intention et l'attention ne sont pas les mêmes. Chris Marker cherche à immobiliser un instant, à rendre éternel un moment – aussi insignifiant soit-il – qui semble contenir une profondeur que l'on ne peut atteindre que dans l'arrêt sur image qu'impose le geste photographique, contre l'aspiration dangereuse du mouvement du métro, tout en réévaluant les situations ordinaires par la juxtaposition de peintures ou de fragments de peintures, afin de révéler la beauté de cet ordinaire. La perspective de Valérie Mréjen est sensiblement la même du point de vue du *medium*, mais celle-ci cherche davantage à isoler des figures singulières dans un monde de l'uniformité, et cherche presque un havre de paix dans ces visages silencieux. Chez Jane Sautière, le procédé est un peu différent puisque le lecteur ne doit plus *deviner* la présence de l'écrivaine dans cette situation, puisqu'elle fait partie d'un pacte de lecture tacite qui indique l'origine de ces scénettes ou bien parce que l'écrivaine affirme elle-même sa présence, comme quand elle écrit, après avoir observé une femme indienne et son garçon, « Imaginer son avenir, l'usage qu'il aura un jour de la leçon apprise aujourd'hui »¹⁵⁸. La présence est certes détournée par une formulation neutre et par l'usage de l'infinitif, mais le lecteur ne devine pas moins qui se cache derrière cette pensée. Il y a donc chez l'écrivaine un engagement que la simultanéité de l'écriture implique, qu'on ne retrouve pas de la même façon chez le photographe et la cinéaste – malgré les regards caméra que l'on peut constater dans le travail de Valérie Mréjen –, dont la présence est davantage de l'ordre du fantasme que de l'énonciation. Cette posture de l'écrivain, en prise directe avec le réel, est le meilleur moyen de

154 Clémentine MÉLOIS, *Sinon j'oublie*, *op. cit.*, p. 7.

155 Anne-James CHATON, interview de *France Musique*, *op. cit.*

156 Guillaume VISSAC, *Accident de personne*, Paris, Éditions Nouvel Attila, coll. Othello, 2018, p. 3.

157 Jane SAUTIÈRE, *Stations*, *op. cit.*, p. 128.

158 *Ibid.*, p. 77.

s'emparer de l'ordinaire, des choses qui passent au quotidien, et ceci est finalement affaire de présence d'esprit, c'est-à-dire que la démarche résulte d'un exercice de conscience pleine, ou qui, au moins, tente de s'engager pleinement dans l'acte même de percevoir. C'est ce que nous apprend l'écrivain, scénariste et cinéaste Peter Handke qui, avec son journal *Le Poids du monde*, tente, non pas de faire le « récit d'une conscience »¹⁵⁹ mais bien d'en faire « le reportage simultané et immédiat », au travers d'un geste d'écriture pris entre la pulsion et la continuité. Pulsion, car il s'agit toujours de notes fragmentaires, isolées, correspondant à des pensées ou des perceptions immédiates et fugaces ; continuité car cet exercice s'inscrit dans un processus plus large d'expression d'un vécu sur une période précise. Cette forme de disponibilité de l'écrivain, par rapport au monde ordinaire dans l'écriture, s'exprime ainsi davantage dans les récits de soi, ou du moins dans ceux qui ne correspondent pas à proprement parler aux fictions, comme pour l'*Autoportrait* d'Édouard Levé qui regroupe des phrases dépouillées stylistiquement, mais qui cherchent à dire quelque chose de son existence.

Le cinéma reproduit également cette forme d'engagement dans l'instant, et un cinéaste comme Alain Cavalier est tout à fait emblématique de cette démarche. Celui qui a été nommé Maître du réel en 2017, a en effet réalisé plusieurs films à dimension autobiographique qui jouent avec cette idée de simultanéité, de prise sur le vif, car il s'agit souvent pour lui de mettre à distance toute organisation, de rejeter la pensée du déroulement du film afin d'être entièrement disponible sur le *moment* et de filmer ce qu'à cet instant il souhaite filmer, en s'ouvrant aux possibilités qu'offrent le réel. Dans *La Rencontre*, film où il évoque la relation avec sa femme – dont il ne montre jamais le visage, sauf une fois accidentellement –, les mouvements de la caméra, assez fébriles et qu'on ne peut pas qualifier de véritablement maîtrisés – au sens où il n'y a pas une recherche « stylistique » particulière autour du filmage –, associés à la voix d'Alain Cavalier que l'on entend en *off*, mais qui résulte d'une prise directe du son, c'est-à-dire d'une synchronisation entre la parole et l'environnement qu'il filme, témoignent de cette écriture au présent. Cette liberté et l'immédiateté de la saisie proviennent en partie de l'utilisation de la caméra numérique qui, par sa maniabilité, permet, comme le dit Agnès Varda des « effets stroboscopiques, des effets narcissiques et hyper-réalistiques », c'est-à-dire une expression de soi, de son intimité et de *son* réel par éclats frémissants. Et Agnès Varda elle-même reconnaît le lien évident entre ce matériel léger et facilement utilisable et la prise de notes qu'elle réalisait pour son court-métrage *L'Opéra-Mouffe*, lorsqu'elle s'installait dans la rue Mouffetard « avec une chaise pliante »¹⁶⁰ et saisissait au vol les scènes du marché.

159 Peter HANDKE, *Le Poids du monde. Un journal (Novembre 1975 – Mars 1977)*, Paris, Éditions Gallimard, coll. N.R.F., 1980, p. 10, trad. de Georges-Arthur Goldschmidt, *Der Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977)*, Salzburg, Residenz Verlag, 1977.

160 Agnès VARDA, à propos de *L'Opéra-Mouffe* [En ligne], *Ciné-Tamaris*, <http://www.cine-tamaris.com/films/l-opera-mouffe>.

Mais pour le cinéma de fiction, la forme de l'écriture ou de la captation filmique instantanée est plus complexe, dans la mesure où la composition prime dans le but de créer une histoire cohérente, par-delà le simple critère « thématique ». Or, un cinéma comme celui d'Agnès Varda, que Daniel Vander Gucht préfère qualifier de « cinéma liberté »¹⁶¹ – en reprenant l'expression de Jean-Louis Bory – plutôt que de cinéma vérité, dégagé de la contrainte scénaristique, peut échapper à cette contrainte et se laisser porter par les impressions fortes du vécu afin d'amorcer le processus créatif. La profilmie chez Agnès Varda n'est pas qu'histoire de mise en scène, elle est repérage émotionnel, comme pour les deux cyprès plantés sur un monticule qui ont en quelque sorte impulsé la création de *Sans toit ni loi*, et déterminé certaines scènes, comme la mort de Mona sous leur regard. La cinéaste est donc en prise directe avec le réel ordinaire, et n'a aucunement eu l'idée de trouver ces cyprès pour les intégrer à sa fiction ; c'est bien la fiction qui se nourrit des éléments contingents du réel, qui se crée à partir de ces trouvailles. Et lorsque Agnès Varda cherche à réaliser un documentaire, le glanage consiste aussi bien à saisir des informations « didactiques » qu'à témoigner d'une recherche présente, en construction. Ainsi, *Les Glaneurs et la glaneuse* commence avec des plans rapprochés de couvertures de volumes du *Nouveau Larousse Illustré*, que la cinéaste feuillette jusqu'à tomber sur la lettre « G, comme glanage »¹⁶². En donnant la définition du glanage, Agnès Varda permet, certes, aux spectateurs qui ne connaissent pas cette pratique d'entrer dans le sujet par une pédagogie attentionnée, mais il s'agit surtout pour la cinéaste de montrer que sa recherche documentaire est avant tout une recherche au présent, qui nécessite de sa part un intérêt en aval, qui ne peut s'exprimer que par l'interrogation linguistique. Le discours est en construction chez Agnès Varda, et c'est ce même souci de fouille instantanée – et de fouille linguistique – qui anime le travail de Francis Ponge, en particulier dans *La Rage de l'expression*. Ce rapport d'immédiateté, l'exigence que le poète se donne de « revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut »¹⁶³, est indissociable d'une approche linguistique, car les mots, selon Ponge, doivent être transparents et exprimer en eux-même la réalité. Ainsi, le poète est-il d'abord surpris que l'on dise « oiseau » plutôt que « OILEAU »¹⁶⁴ ou « OIVEAU », mots plus proches de la réalité de l'animal, que l'arbitraire du mot « oiseau » ne suggère pas. De même, lorsque le poète tente de saisir non pas la réalité du mimosa, mais son réel, sa présence, il renverse le processus conventionnel de création poétique : l'on peut penser qu'il procède d'abord à des recherches étymologiques et linguistiques afin de trouver des formules percutantes de réalité, qui soient les plus justes possibles. Mais Ponge choisit au contraire

161 Daniel VANDER GUCHT, « Chapitre 3 : La possibilité d'un genre sociologique au cinéma. Petits arrangements avec la réalité », *op. cit.*

162 Agnès VARDA, *Les Glaneurs et la glaneuse*, *op. cit.*, 25 sec.

163 Francis PONGE, *La Rage de l'expression*, *op. cit.*, p. 9.

164 *Ibid.*, p. 31.

d'écrire immédiatement la chose perçue – ainsi le mimosa est-il un « [g]eyser de plumes poussinantes »¹⁶⁵ –, privilégiant la spontanéité du langage verbal, après quoi il peut ensuite réinterroger les mots employés, voire les modifier, au moyen de recherches définitionnelles. Cette façon de recourir aux dictionnaires, de glaner des mots afin de voir la pertinence et la justesse de la création, ou pour ouvrir sur la multiplicité du réel à partir de la pluralité de significations – car glaner « se dit [aussi] des choses de l'esprit »¹⁶⁶ –, est aussi bien une méthode d'investigation du réel qu'une façon de se rendre présent, de dire l'œuvre « se faisant », ou plutôt, le réel se faisant au cœur de l'œuvre. C'est tout le sens du désir de la cinéaste de « filmer d'une main [s]on autre main »¹⁶⁷ qui est, comme le dit très bien Daniel Vander Gucht, « au principe d'une liberté stylistique inédite qui replace la poésie du geste capté sur le vif, du désir de cinéma assouvi dans l'instant, au cœur du processus cinématographique, c'est-à-dire d'une écriture cinématographique spontanée, etc. »¹⁶⁸. Mais s'il y a bien cette volonté de dire un ordinaire présent au travers d'une démarche créatrice liée à l'instant, il ne faut pas penser que les artistes se contentent de récupérer des éléments du monde pris dans l'expérience d'un *vécu*, car, il y a souvent un travail de montage, de bricolage et de réinvention dans leurs œuvres, que nous traiterons à la fin de ce mémoire, qui sait se faire discret certes, mais qui est souvent à l'origine de la force poétique de la représentation de l'ordinaire. Toujours est-il que ces pratiques d'écritures sont l'expression d'un embrassement du réel, et peuvent être qualifiées, même si elles ne sont pas nécessairement réalisées *chaque* jour, de « quotidiennes », puisqu'elles sont le produit d'un être-au-monde, d'une présence, à laquelle vient s'ajouter la réorganisation postérieure des éléments, qui peut, dans certains cas – comme chez Édouard Levé ou Alain Cavalier –, laisser l'impression que la construction du récit de soi s'est faite d'une traite, continûment, par ajout tâtonnant ou par une reprise de chaque jour. Ces récits, qui mettent en lumière dans une esthétique du présent, les rapports entre diverses subjectivités – souvent l'auteur et autrui dans l'espace ordinaire –, sont souvent les supports privilégiés d'une mémoire vivante du monde, faisant du présent de l'écriture le réceptacle du passé ou de l'actualité quotidienne.

1.2.4 La constitution d'une mémoire vivante

« 8. *Musée des inconnus*. Au lieu des habituelles célébrités, un musée de personnages en cire présente des inconnus. Choisis au hasard dans l'annuaire, les modèles ne sont représentatifs ni d'une époque, ni d'une région, ni d'une profession. À l'inauguration, le musée montre trente statues. Deux nouveaux modèles viennent s'ajouter chaque année à

165 *Ibid.*, p. 82.

166 Agnès VARDA, *Les Glaneurs et la glaneuse*, *op. cit.*, 31 min. 10.

167 Agnès VARDA, *op. cit.*, 10 min. 03.

168 Daniel VANDER GUCHT, « Varda et Simon : entre fiction et réalité », *op. cit.*

la collection : au fil des ans se constitue une mémoire évolutive, sculpturale et hyperréaliste de la société »¹⁶⁹.

L'artiste contemporain Édouard Levé regroupe dans son ouvrage intitulé *Œuvres* un ensemble d'idées qui se caractérisent justement par leur aspect idéal, c'est-à-dire que le livre vient paradoxalement réaliser divers projets artistiques qui seraient davantage de l'ordre de la performance ou du moins du concret, mais qui n'ont jamais abouti. Parmi ces projets, se trouve celui de la création du « Musée des inconnus » qui consisterait à exposer des statues de cire sur le modèle du Musée Madame Tussauds en choisissant cependant des personnes anonymes et ordinaires, afin de les inscrire aussi, d'une certaine manière, dans la mémoire collective. Ce projet, sans être nécessairement partagé par tous les artistes qui s'occupent de l'ordinaire dans leurs représentations, semble toutefois souvent réalisé – différemment, évidemment, qu'il s'agisse de fictions ou de documentaires. Mais, nous avons vu que souvent, les écritures de l'ordinaire opèrent une synthèse subtile entre documentaire et fiction, et c'est à partir de cette nature transgressive des œuvres qui reconnaît le réel comme réalité complexe, que les artistes peuvent prendre la mesure de l'ordinaire et le pérenniser. Pour ce qui est du travail plus directement documentaire, voire historique, comme celui de Philippe Artières dans *Miettes* qui, selon lui, « permet d'appréhender un peu mieux ce que furent les hommes et les femmes des décennies passées »¹⁷⁰, les choses demeurent complexes. De fait, la définition qu'il donne de son travail insiste sur la valeur de document de son ouvrage, c'est-à-dire la volonté de réaliser un travail historique qui permet d'inscrire une mémoire des gens ordinaires. Mais ce projet est paradoxal, car Philippe Artières le décrédibilise en même temps qu'il le présente, en anticipant l'opinion des lecteurs qui pourraient y voir une « manie nécrophile »¹⁷¹ ou « un art consommé de la frustration », et reconnaît que cette histoire de l'année 1980 se fonde sur des « reliquats, des “miettes” »¹⁷² du passé, qui n'ont plus d'urgence, de présence véritable mais qui disent des choses, aussi dérisoires semblent-elles être. La mémoire de cette période est donc prise dans des tensions que la liberté de l'écriture a permis à Philippe Artières de retranscrire ; tension d'une part entre la vie ordinaire des êtres et la situation politique et économique internationale, mais aussi et surtout, tension entre l'illusion d'une histoire collective, faite par l'ensemble des Français et l'implication véritable qui se fait, elle, du point de vue de l'individu. L'auteur représente cette problématique à travers une image mentale, figurant l'histoire comme une ligne dans laquelle l'on peut repérer une série de points qui ne se touchent pas mais en donnent l'« illusion »¹⁷³. Cette perspective est donc en rupture avec l'idée d'une Histoire

169 Édouard LEVÉ, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 8-9.

170 Philippe ARTIÈRES, *Miettes*, *op. cit.*, p. 8.

171 *Ibid.*, p. 7.

172 *Ibid.*, p. 11.

173 *Ibid.*, p. 130.

cohérente, faite par quelques-uns à travers des événements marquants, et met l'accent sur les individualités anonymes et les relations qu'elles ont établies au sein de la société. Il ne s'agit toutefois pas d'un travail d'archivage et de documentation similaire à l'entreprise historique, puisqu'il n'est pas question de représenter, analyser ou interpréter les événements historiques. Le récent ouvrage de Sylvain Bourmeau, *Bâtonnage*, s'inscrit dans cette logique de mise à distance du savoir au profit d'une approche plus directe des événements politiques. En bâtonnant, c'est-à-dire en « ratur[ant] les mots ou les morceaux de texte estimés superflus »¹⁷⁴, l'auteur – ou le « nauteur »¹⁷⁵ – cherche à échapper au langage journalistique dépassionné pour donner à voir et à entendre des images parlantes et vives qui instaurent un nouveau régime d'interprétation et de signification. La démarche mémorielle des récits sur l'ordinaire est ainsi plus fébrile et moins revendicatrice – conséquence directe de l'effondrement de ce que Lyotard nomme les « Grands récits » – et ce, même pour une œuvre qui s'intéresse à des individus qui ont marqué l'Histoire, comme *Elle regarde passer les gens*. Si les personnages du roman sont bien des femmes célèbres, Anne-James Chaton désamorce en quelque sorte le processus d'individuation, de « starification » propre aux célébrités, en saisissant ces figures au travers d'activités ordinaires et universelles. L'auteur refuse la mythification, privilégie le portrait sobre pour mettre en avant l'humanité de ces personnages. Ainsi, Marilyn Monroe « s'assied sur une borne d'amarrage[...] jette des miettes de gâteau à la mer[...] écoute le clapotis de l'eau [et...] contemple l'horizon »¹⁷⁶. Ce faisant, l'auteur rend grâce à l'ensemble des individus qui peuvent se projeter davantage dans les personnages.

Selon Michael Sheringham, la fin du XX^e siècle et en particulier les années 1980, se caractérisent par un retour de l'ethnologie qui se déprend du folklore pour s'intéresser à une « large gamme de phénomènes »¹⁷⁷, mais privilégiant toujours le quotidien et le proche, afin de décroiser une réalité qui est universelle mais à laquelle on accorde trop peu d'importance. Et ce souci de compréhension de l'humanité est abordé par l'artiste d'une façon tout à fait différente de la perspective de l'intellectuel. Par exemple, choisir le *medium* cinématographique pour penser une situation, c'est mettre en avant son caractère d'immédiateté et la corporalité de son surgissement. Le documentaire *Daguerréotypes*, réalisé par Agnès Varda relève de cette forme d'expression sociologique libre, où l'observation, l'approche directe d'un univers donné, est le principe premier de son exploration. Son principe est immédiatement annoncé comme la volonté d'inscrire son étude cinématographique dans un cadre « endotique »¹⁷⁸, néologisme forgé par Perec, qui fait allusion à ce qui se déroule dans un décor banal et ordinaire, à l'inverse

174 Sylvain BOURMEAU, *Bâtonnage*, Paris, Éditions Stock, 2017, p. 7.

175 *Ibid.*, p. 136.

176 Anne-James CHATON, *Elle regarde passer les gens*, *op. cit.*, p. 144.

177 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 314.

178 Georges PEREC, « Approches de quoi ? », *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 12.

de l'« exotique », et qui devrait être le leitmotiv de la nouvelle « anthropologie » qu'il cherche à fonder. Ainsi, Varda, comme Perce dans sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, et plus particulièrement dans le chapitre intitulé « La rue Vilin », détermine un cadre préalable à son exploration documentaire, puisqu'elle s'impose la contrainte de ne parcourir la rue Daguerre que du numéro 70 au numéro 90. Elle explique plus en détail son processus créatif : « J'ai imaginé un nouveau cordon ombilical. J'ai fait tirer une ligne électrique du compteur de ma maison, et le fil mesurait 80 mètres. J'ai décidé de tourner *Daguerréotypes* à cette distance-là. Je n'irais pas plus loin que mon fil. »¹⁷⁹. Il y a donc l'établissement d'un contexte nécessaire à l'étude cinématographique, un contexte social et spatial, propice, d'une part, à l'émergence de la vérité des personnages, mais surtout indispensable à leur signification. C'est dans cette perspective-là que chaque présentation d'un commerçant est précédée d'une image de la devanture de son commerce, comme un cadre qui vient appuyer le sens de l'existence ordinaire de ces êtres. Dès lors, ce sont des portraits à double niveau qui sont mis en place, dualité propre au genre photographique du « daguerréotype ». Agnès Varda donne une définition de ce procédé photographique inventé à la fin des années 1830 par Louis Daguerre : « Les daguerréotypes sont des portraits, souvent collectifs, sur lesquels les personnes posent, face à l'appareil photo. Il s'agit de fixer pour toujours le visage de ces gens, dans leur commerce. [...] Immobiles devant la caméra, posant, le regard fixé vers l'objectif, ils semblent sans vie. Et pourtant, ils respirent. [...] La vie habite ces personnes daguerréotypées. Ce sont des daguerréotypes vibrants »¹⁸⁰. La dualité, le paradoxe de cet objet réside dans la combinaison de la pause artificielle des individus et la volonté de les inscrire dans leur espace d'existence. Si ce procédé est imité par Agnès Varda pour chaque couple de commerçants, la cinéaste favorise toutefois le portrait en action, permettant ainsi de rendre une image plus vraie de ces métiers ordinaires. Pour donner à voir et à comprendre les métiers des commerçants, Agnès Varda adopte la figure métonymique, c'est-à-dire que sa caméra se concentre sur les gestes des commerçants, dans des gros-plans qui viennent décomposer la continuité de leur travail pour finalement mieux l'évoquer. Alison Smith, dans son essai *Agnès Varda*, a commenté ce choix de « gros-plans » dans *Daguerréotypes*, et le refus de la cinéaste d'adopter de larges plans venant balayer l'espace. Il s'agit en effet pour la cinéaste de se focaliser sur les petits gestes du quotidien, en observer les récurrences, les apparitions et l'étendue dans la limite de leur espace d'expression. Le corps est au premier plan de la représentation, et plus précisément, c'est le corps œuvrant avec précision qui est montré. Les gestes divers du boulanger sont par exemple captés dans leur mouvement, dans la vitesse de

179 Agnès VARDA, entretien avec Mireille Amiel, « Autour et alentour de *Daguerréotypes* », *Cinéma 75*, p. 39-40, cité par Alison Smith, *op. cit.*

180 Agnès VARDA, Bernard BASTIDE (en collaboration avec), *Varda par Agnès*, Paris, Éditions des *Cahiers du cinéma*, 1994.

leur réalisation et dans une forme de continuité reconstituée : on le voit par exemple enfourner la pâte à pain, puis dans le retour du geste, ressortir les baguettes cuites. Chaque individu vient apporter son bagage gestuel pour enrichir le quartier d'une présence, d'une vie ordinaire, faite de « gens qui passent ou qui parlent »¹⁸¹. Agnès Varda cherche avant tout à s'immiscer dans « la grisaille des comportements coutumiers »¹⁸², pour reprendre une expression de Pierre Macherey, puisqu'elle fixe les pratiques – que Michel de Certeau appellerait les « *usages* » – d'une certaine catégorie de la population dans un espace donné. Par « usages », Michel de Certeau désigne les pratiques, ou « opérations »¹⁸³ des individus qui sont issues d'un capital fourni par un groupe, soit à partir des éléments similaires d'une vaste fresque sociale. Mais plus encore que l'aspect sociologique, c'est l'aspect anthropologique qui prime dans les écritures de l'ordinaire, car les petits faits anodins des individus – qui signifient toujours socialement et sociétalement – renseignent davantage sur les pratiques personnelles et sur une certaine façon d'être dans le monde. Si l'on s'en tient à la conclusion d'Andrea García González dans son article « Ethnographic Film without an Ethnographer? : The Cinema of Mercedes Álvarez and Agnès Varda », le cinéma est une création humaine qui devrait être considérée comme partie intégrante de la « discipline anthropologique »¹⁸⁴. Autrement dit, le champ de réflexion anthropologique n'est pas l'apanage du domaine philosophique, du domaine proprement intellectuel. Le film, au même titre que l'essai, peut fournir des connaissances diverses qui participent d'une élaboration plus large du savoir sur l'humanité. C'est le propos de l'universitaire qui, en confrontant des définitions fournies par différents penseurs, cherche à dégager des principes de légitimation d'une pratique cinématographique anthropologique, qui se fonde ici sur une perspective libérale, et qui reconnaît et attribue ce titre à tout film qui explore « diverses zones de l'expérience sociale »¹⁸⁵, qui s'intéresse au « comportement humain »¹⁸⁶ et qui « améliore notre compréhension de l'humanité »¹⁸⁷. La mémoire de l'ordinaire se fonde donc sur l'attention accordée aux détails. Autrement dit, il s'agit d'échapper au langage médiatique qui s'appuie sur une rhétorique du gros trait, où « tout s'annonce, tout se dénonce, tout se fait image »¹⁸⁸ pour reconnaître dans le peu une valeur authentique que l'on doit préserver, du moins dont on doit se souvenir. La fiction de Marcel Cohen intitulée *Détails* est à ce propos intéressante, puisque le personnage, désigné uniquement comme « l'homme »,

181 Agnès VARDA, *Daguerréotypes*, *op. cit.*, 08 min.

182 Pierre MACHEREY, « Le quotidien, objet philosophique ? », *op. cit.*

183 Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, n° 146, 1990, p. 55.

184 Andrea GARCÍA GONZÁLEZ, « Ethnographic Film without an Ethnographer? The Cinema of Mercedes Álvarez and Agnès Varda from an Anthropological Perspective » [En ligne], *Academia.edu*, mai 2014. Nous traduisons : « *Cinema is a human creation that should be considered as part of the discipline of anthropology* ».

185 *Id.* Nous traduisons : « *diverse areas of social experience* ».

186 *Id.* Nous traduisons : « *attend to human behaviour* ».

187 *Id.* Nous traduisons : « *improve the understanding of humanity* ».

188 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 363.

possède une véritable « manie »¹⁸⁹ des détails et demeure obsédé par les traces du réel et des anonymes laissées dans le monde. En ce sens, le personnage, après avoir retrouvé « le marquage d'un librairie disparu »¹⁹⁰ dans ses livres, réanime des existences passées, des activités d'anonymes enfouies en « reconstitu[ant] des itinéraires, de librairie en librairie, et dans plusieurs villes »¹⁹¹.

Et c'est à partir de cette humanité, comme rencontre possible entre l'individu et le collectif, que prend son essor la fonction mémorielle des écritures de l'ordinaire, car, si tout le monde n'a pas le même quotidien, selon les activités, le lieu d'habitation, la classe sociale, etc., il est toutefois inévitable pour chaque individu de partager l'espace ordinaire avec autrui. De même, à partir des années 1970 les pratiques d'écriture manifestent un retour du sujet qui est souvent situé « à l'interface entre autobiographie et biographie, mémoire individuelle et collective [et] donne la priorité à la relation entre le soi et l'autre dans un contexte banal »¹⁹². Toujours dans *Détails*, le romancier fait passer diverses anecdotes réelles à travers la retranscription des pensées du personnage, venant enrichir l'idée que le détail est le moyen privilégié de la constitution d'une mémoire, et qui plus est, d'une mémoire universelle. Marcel Cohen écrit : « Il se rappela comment l'artiste Christian Boltanski, dans son album de famille, complétait les photos manquantes de sa petite enfance par celles de bambins inconnus achetées au marché aux puces. Qui ferait la différence puisqu'ils ont porté la même barboteuse et fait les mêmes pâtés de sable sous le même chapeau ? »¹⁹³. La référence à l'artiste contemporain est très à propos, puisque celui-ci travaille à partir de la récupération et propose souvent des expositions en lien avec la thématique de la mémoire, et dans le cas de cet « album de famille », on voit bien qu'il s'agit finalement d'accorder une place à autrui en tant qu'anonyme, afin de préserver son existence, de la marquer et de la confondre avec la sienne. Nous l'avons vu, avec Jane Sautière notamment, l'écriture de soi est rarement indépendante de l'espace ordinaire, et les auteurs se placent souvent dans une démarche qui ne peut faire fi de l'altérité, quand bien même l'idée première est de s'écrire soi, puisque l'ordinaire est cet espace d'interactions, d'intersubjectivité où se rencontrent le propre et le partagé. Le texte de Perec qui s'intéresse directement à la mémoire, *Je me souviens*, est caractéristique de cette ambiguïté entre l'expérience individuelle et l'expérience collective, car les listes qu'il contient, toujours introduites par la formule « Je me souviens », dépassent la simple individualité de Perec pour accéder à une certaine communauté d'expérience, à un recueil de souvenirs collectifs. Quand il ne s'agit pas d'écriture de soi, mais que l'artiste reste présent, un décalage se crée, et une sorte

189 Marcel COHEN, *Détails*, *op. cit.*, p. 16.

190 *Ibid.*, p. 106.

191 *Ibid.*, p. 107.

192 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 361.

193 *Ibid.*, p. 92-93.

de confusion est à l'œuvre entre ce qui est autre et ce qui est propre. À travers son cinéma que l'on pourrait qualifier d'« humaniste », Agnès Varda parvient à entremêler sa propre expérience, son vécu et l'ordinaire d'autrui, en se souciant toujours de ne pas confondre les deux et cependant en cherchant à ne pas trop les distinguer. D'une certaine façon, il s'agit de reconnaître la spécificité d'un contexte, d'une situation ou d'un lieu, tout en la dépassant pour dire quelque chose de l'homme. Ce mouvement de généralisation peut, en littérature, susciter des choix grammaticaux particuliers, plus difficilement appréhendables au cinéma, comme dans *L'Excès-l'usine* de Leslie Kaplan. En effet, l'écrivaine fait le choix d'écrire son texte avec le pronom indéfini « on », qui vient retranscrire une sorte de conscience collective paradoxale. Contrairement au « nous », le pronom indéfini installe une ambiguïté et ne transcrit pas tant l'idée d'une union que celle d'un je multiple ou d'une multiplicité qui est soi, du fait même de l'expérience de l'usine, qui impose autrui comme présence mais le tient émotionnellement à distance. Si nous avons jusqu'à présent parlé des travaux à valeur documentaire, ou du moins de ceux qui n'échappent pas dans une certaine mesure à la volonté de transmettre – ou de constituer – directement un savoir sur une époque ou une catégorie de population, il faut ajouter que la fiction aussi peut avoir une valeur de témoignage, une force de vérité sur les êtres anonymes. Le travail de Clémentine Mélois dans *Sinon j'oublie* s'inscrit tout à fait dans ce processus, car son but est bien de « capte[r] une vérité »¹⁹⁴, celle de « nos habitudes communes, nos manies, notre histoire et nos tics » en dépeignant des situations ordinaires qui mettent en jeu la personnalité des individus. Mais là encore, les démarches sont multiples, et à cette volonté clairement « mémorielle » de la saisie des comportements et des identités, s'oppose par exemple la démarche d'une Marguerite Duras qui, dans *Le Camion*, néglige totalement la personnalité de ses personnages, tout en formulant un rapport au monde décisif qui existe dans la banalité et que les fictions ne captent généralement pas. De fait, l'écrivaine, en réduisant au minimum la caractérisation de ses personnages et en leur refusant un engagement vers autrui, au-delà de la simple co-présence – les personnages étant seulement « [i]ncarcérés, verrouillés, dans un même lieu, un certain temps »¹⁹⁵ et ne faisant que voir « le même paysage, en même temps, à partir du même espace »¹⁹⁶ –, induit une forme de simplicité, de fondement intersubjectif subtil, jamais complètement perceptible au quotidien. Marguerite Duras parvient ainsi par une écriture évanescence à suggérer une intensité paradoxale de l'expérience ordinaire, que chacun peut vivre au travers d'expériences-limite. Le travail de mémoire est ici de l'ordre du minuscule, car pour Duras, il s'agit de capter quelque chose d'imperceptible qui se tisse entre les êtres et qui possède une force tout aussi singulière et essentielle que celle des

194 Clémentine MÉLOIS, *Sinon j'oublie*, *op. cit.*, p. 9.

195 Marguerite DURAS, *Le Camion*, *op. cit.*, 37 min. 30.

196 *Ibid.*, 37 min. 40.

bouleversements sentimentaux, des grandes rencontres significantes ou des événements historiques. Finalement, c'est cette forme de fable sans leçon, sans jugement, qui permet de sublimer les êtres ordinaires et de leur octroyer la possibilité d'accéder à la grandeur, à une certaine noblesse *dans* la banalité¹⁹⁷, en échappant toujours aux formes bavardes de l'ordre du témoignage. Les artistes qui s'intéressent à l'ordinaire, chacun à leur façon, témoignent de cette « liesse commune »¹⁹⁸ qu'est l'ordinaire et rendent hommage à la présence des êtres anonymes, à leur rapport au monde et à autrui et à leur manière de façonner cet espace de vie en commun, ce bruit de fond, en faisant toujours le choix de transmettre ce savoir sans condescendance, de le montrer dans sa pratique, dans sa réalité concrète et en laissant toujours la plus grande place possible à ceux qui le constituent.

1.3 Quel langage adopter ?

1.3.1 Le conflit entre neutralité et lyrisme

Dans cette partie, nous nous intéresserons au style qui est sollicité par l'écriture de l'ordinaire, et nous allons tenter de voir comment les productions artistiques, qu'elles soient littéraires ou cinématographiques sont parvenues peu à peu à se détacher d'un pôle ou de l'autre du débat principal concernant l'appréhension du réel dans le langage. Autrement dit, nous examinerons la consistance du débat, qui est celui qui oppose la neutralité du style et le lyrisme, afin de montrer que les artistes échappent aujourd'hui à cette dichotomie, à ce système binaire stérile, en privilégiant des recherches formelles et langagières plus aptes à saisir l'ordinaire.

Il est inutile d'expliquer en quoi la littérature, comme le cinéma sont des langages, dans la mesure où ils se fondent sur une syntaxe, une grammaire et un style particuliers, mais ce qu'il est important de rappeler et d'éclaircir, c'est bien la forme que prend le langage au contact de cet objet insaisissable qu'est l'ordinaire. Car deux écoles semblent s'opposer dans les pratiques, quant à la façon de dire l'ordinaire, deux esthétiques qui trouvent les fondements de la représentation du réel dans deux approches stylistiques antagonistes. Il s'agit d'une part de la tentation du lyrisme, d'une écriture qui exploite la poésie du langage jusqu'à l'excès, ou qui exacerbe la beauté de l'ordinaire au travers d'envolées hyperboliques ; mais également de la volonté d'une neutralité, d'une froideur stylistique qui, selon ses défenseurs et praticiens, serait la plus à même de donner à voir l'ordinaire tel qu'il est. Nous allons donc voir chacune de ses perspectives esthétiques, les confronter et interroger leur efficacité. Tout d'abord, c'est une certaine tradition de l'objectivité stylistique qui prévaut dans l'approche de l'ordinaire, depuis le

197 Marguerite Duras parle de « noblesse de la banalité » dans *Le Camion*, *op. cit.*, 01 h. 07 min. 10.

198 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 381.

naturalisme à la Zola dont nous avons déjà parlé, jusqu'à Perec, qui poursuit l'ordinaire avec « l'application d'un chasseur de prime »¹⁹⁹, pour reprendre l'expression de Chris Marker, de l'enquête, l'observation à sa restitution. En effet, son travail est toujours empreint d'une forme de neutralité, de distance stylistique qui s'affirme dans la présence pure de la description, à l'image de son court ouvrage *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, où l'auteur décline les éléments de l'ordinaire selon des catégories telles que les « trajectoires »²⁰⁰, les « couleurs »²⁰¹ ou encore les « modifications de la lumière du jour »²⁰². La seconde œuvre qui témoigne le plus de cette rigueur de la neutralité est *Les Choses*, véritable « étude de cas »²⁰³ d'un couple comme métaphore de la société de consommation, où l'écriture quasi-clinique et l'abondance d'énumérations viennent renforcer cette idée que l'ordinaire ne peut être saisi que dans un travail méticuleux de recension et d'observation. Cette pratique de l'énumération est tout à fait parlante puisqu'elle suggère que l'ordinaire est une strate du réel objectivable, que l'on peut donner à voir de façon exhaustive par la succession, par des séries d'éléments dénombrables juxtaposés. Cette « esthétique de la simplicité »²⁰⁴ est plus à même de révéler et de donner une image juste de l'ordinaire, comme celui de Jérôme et Sylvie, où « la nappe blanche de grosse toile, la tache bleue d'un paquet de gitanes, les assiettes de faïence, les couverts un peu lourds, etc. »²⁰⁵, ne font que renforcer l'impression de cohérence et de perfection. Cette écriture de la liste comme moyen de dire la plénitude du monde, comme la mise en pratique d'une croyance ambitieuse qui est celle de penser pouvoir dire l'ordinaire de façon exhaustive, sera reprise par les disciples de Perec, tels que Valérie Mréjen ou encore Anne-James Chaton, poète sonore qui cherche à « assécher Perec »²⁰⁶, en ajoutant au dépouillement de son langage la neutralité de sa voix. Ce-dernier, dans son poème sonore « Dans le monde », tente de capter l'incroyable diversité des individualités, des identités, à l'intérieur d'une même société, composée d'« un professeur d'arts appliqués, [d']un militant, [...], [d']un porte-parole, [d']un pape, [...], [de] passants, [de] promeneurs, etc. »²⁰⁷. Mais derrière cette apparence d'exhaustivité, il est suggéré que l'objectivité d'une approche qui tente d'épuiser le réel par les listes, ne peut être qu'illusoire, comme lorsque ce même artiste choisit de terminer son poème « Portrait » dans une sorte de fondu, de confusion prononcée par une voix qui se fait de moins en moins audible, afin de ne pas arrêter la réalité, toujours agissante, toujours recommencée. Pour le cinéma, *Jeanne Dielman* témoigne de ce même souci de désengagement de la caméra vis-à-vis de

199 Chris MARKER, *Sans soleil*, 1983, 02 min. 15.

200 Georges PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, *op. cit.*, p. 12.

201 *Ibid.*, p. 13.

202 *Ibid.*, p. 29.

203 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 261.

204 Maryline HECK, « L'« infra-ordinaire », une poétique du regard », *op. cit.*

205 Georges PEREC, *Les Choses*, *op. cit.*, p. 48.

206 Anne-James CHATON, interview de *France Musique*, *op. cit.*

207 Anne-James CHATON et Andy MOOR, « Dans le monde », *Le Journaliste*, 2009.

son sujet, caméra qui se caractérise par la stabilité de ses plans. Ses perspectives sont souvent motivées par la conviction selon laquelle la froideur de l'écriture ne fait que mimer l'aridité, l'aspect brut de l'ordinaire et fonctionne comme une synthèse de ce qui est perçu. Si l'on compare le travail de Chantal Akerman à celui d'Alain Robbe-Grillet, l'on voit bien que les moyens de dynamitage de la subjectivité sont proches, puisque de fait, il y a chez les deux artistes une persistance du regard, une volonté de vider l'image du réel par une longueur de la description, sans jamais recourir à un vocabulaire sophistiqué. *Jeanne Dielman* et *Dans le labyrinthe* frappent par la dimension concrète de leur description, et, en refusant la narration, noient toute présence du narrateur dans un regard qui se veut direct et absolument dépendant de l'extériorité décrite. Lorsque le soldat de *Dans le labyrinthe* entend une voix de femme venue d'il ne sait où, Robbe-Grillet choisit, non pas de parcourir la pièce par la description, ni de faire apparaître cette femme simultanément à l'observation de son lieu d'apparition, mais bien de fixer le lieu, vide, où rien ne se passe, *avant* que le personnage féminin n'y arrive. Le passage de cet « intervalle noir qui [...] ne laisse rien apercevoir »²⁰⁸ à la présence de cette femme « maintenant debout devant cette porte », rappelle le procédé souvent utilisé dans *Jeanne Dielman*, où la caméra attend, dans un espace dénué de toute présence, que le personnage revienne, réinvestisse l'espace de sa chair. La fiction peut donc revêtir l'habit de l'objectivité, pour jouer – et déjouer – avec la prétention d'une croyance en la restitution fidèle du réel, ou pour dramatiser une existence individuelle que rien ne semble pouvoir atteindre de l'intérieur, et surtout pas l'auteur/narrateur. Plus étonnant encore, les récits non-fictionnels et surtout les récits de soi peuvent recourir à cette forme d'écriture neutre, dégagée de la contrainte d'une recherche de la sophistication du mot. C'est le cas de l'artiste et écrivain contemporain Édouard Levé, qui fait même de cette neutralité un véritable *leitmotiv*, condition nécessaire à « la plus belle poésie non poétique qui soit »²⁰⁹. Pour lui, qui « fui[t] les mots rares »²¹⁰, rien n'est plus important que l'objectivité et donc le rejet radical de toute forme d'émotions, à travers une écriture qui ne cherche qu'à retranscrire – si ce n'est transcrire – des faits vécus. Ne pas écrire avec des mots dits « rares », c'est bien affirmer la nécessité d'une simplicité stylistique plus transparente et donc plus en mesure de dire la vérité, et en l'occurrence *sa* propre vérité. Le cas d'Édouard Levé est également très surprenant, puisqu'il prend le contre-pied d'une tradition de l'autoportrait qui se veut introspective, chaotique car prise dans les fluctuations du *moi*, en témoignant de petits faits ordinaires – parfois anodins, certes – auxquels il refuse de donner une grandeur. Il n'y a pour autant aucune prétention à la cohérence, et les contradictions de l'écrivain, ses angoisses et bizarreries ont toute leur place,

208 Alain ROBBE-GRILLET, *Dans le labyrinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, p. 81.

209 Édouard LEVÉ, *Autoportrait*, Paris, Éditions P.O.L., 2005, p. 44.

210 *Ibid.*, p. 38.

et, sans perpétuer éternellement le jeu d'esprit de nombreux journalistes ou critiques, l'association entre cette absence d'auctorialité – Barthes dirait cette « mort de l'auteur »²¹¹ –, et le suicide d'Édouard Levé, on peut toutefois reconnaître que l'artiste réalise efficacement ce que l'on a appelé l'« écriture blanche », moyen idéal pour ne pas perturber, dynamiter l'authenticité d'une pensée ou d'un souvenir, probablement capté sur le vif. L'art contemporain vient renforcer et approfondir des démarches déjà menées par l'OuLiPo, notamment sur la question de la disparition de l'auteur au profit d'un système – on peut penser aux *100 000 milliards de poèmes* de Queneau –, qui fonctionne ici sur le principe de l'énumération de ses pensées et de ses impressions.

À cette neutralité de l'appréhension, s'oppose le regard lyrique de l'artiste qui cherche à exhiber le réel dans un langage enthousiaste, presque incantatoire. En effet, là où certains artistes dévoilent leur rapport au monde ordinaire au travers d'une écriture distante et froide, d'autres cherchent à révéler le rapport quasi-fusionnel qu'ils entretiennent avec lui et sa nature profondément vivante, mystérieuse souvent, irréductible à l'écriture et insaisissable. On peut penser au recueil de fragments de poésie en prose de Jacques Réda, intitulé *La Liberté des rues*, qui convoque sans retenue des images poétiques et métaphoriques, dans une langue au rythme langoureux et étiré. Ce poète appartiendrait à ceux que Jean-Michel Maulpoix nomme les « nouveaux lyriques »²¹² des années 1980, qui font rupture avec les avant-gardes des années 1960 et renouent avec une forme de romantisme. Par-delà le simple retour du sujet, c'est bien un rapport au langage, perçu comme « expression » – du latin *expressio*, « action de faire sortir en pressant »²¹³ – et comme célébration d'une présence au monde, qui fait son retour. Jacques Réda décrit par exemple une avenue, ou plutôt l'apparition de l'image de cette avenue, tant sa phrase se déploie au rythme du réel : « Doucement lumineuse dans le brouillard, elle procédait droit vers un nord incontestable, entre deux haies d'arbres abrupts comme des clairons. Au bout, il y a un dévalement abrupt de prairies, de bosquets encore ruisselants de nuit violette, et là, devant un horizon d'icebergs creux échoués où des feux clignotent, on s'appuie à une balustrade qui marque la fin du monde connu »²¹⁴. Nous nous trouvons ici dans une approche univoque de l'ordinaire, où l'objet de l'observation demeure retranscrit à travers un filtre, comme l'est la neutralité revendiquée des auteurs mentionnés plus tôt. Ce filtre prend l'apparence de mots chargés de poésie, que l'artiste assemble et qui suggère non plus une distance, mais bien une rencontre avec le monde quotidien. Jacques Réda recourt à un certain nombre de figures rhétoriques, de procédés stylistiques qui doivent venir transfigurer

211 Voir Roland Barthes, *La Mort de l'auteur* [1968], dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

212 Jean-Michel MAULPOIX, « 1980 : Articuler. Un lyrisme critique ? » [En ligne], IV^e partie de « La poésie française depuis 1950 », 1999.

213 Définition d'« expression », CNRTL, *op. cit.*

214 Jacques RÉDA, *La Liberté des rues*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 56.

l'atmosphère présente de la réalité ordinaire : la valeur quasi-oxymorique des « bosquets [...] ruisselants », la métaphore de l'« horizon d'icebergs » et l'image pénétrante de la « nuit violette » sont autant de façons d'exhiber le réel connu, en le rendant mystérieux, voire exotique. Ce qui compte avant tout, c'est l'éclat du mot, la poésie qu'il contient directement et la puissance suggestive qu'il délivre. Nous ne sommes ici pas loin de la conception de l'ordinaire de Herman Parret, pour qui il n'y a « [p]as de sublime du quotidien sans passions esthétiques, surtout sans enthousiasme »²¹⁵. Mais c'est bien dans cette dimension du « sublime » que réside le problème essentiel lié à l'ordinaire et à son rapport au langage, que les écritures contemporaines et les artistes qui nous intéressent tentent de dépasser. De fait, cette perspective quasi-lyrique peut se reposer sur le confort qu'offre le langage conventionnel, en réutilisant des stéréotypes ou des expressions qui viendraient non pas réinvestir l'ordinaire de significations, mais simplement en perpétuer une image figée et impersonnelle. Le film de Jean-Pierre Jeunet, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* exploite tous les ressorts de cet engouement aveugle pour l'ordinaire, et ne parvient qu'à en donner une image lisse – bien que plaisante –, déformée par un regard qui exclut la modération, au profit d'un excès poétique. De fait, les couleurs sont exagérément étincelantes, les personnages sans contradiction aucune et toujours attachants, le Paris représenté n'a plus rien de réel mais apparaît comme dans un rêve, et la musique sautillante de Yann Tiersen vient aussi appuyer cet aspect onirique, sans que le regard à l'œuvre soit vraiment subtil ou contrasté. Le travail de Jacques Réda et celui de Jean-Pierre Jeunet sont infiniment différents par leur style, par leurs effets et leur projet, mais tous deux témoignent de cette volonté de mettre en avant l'image du réel, c'est-à-dire la production perceptuelle du réel, la façon dont il agit sur les personnages d'une part, mais aussi sur l'auteur lui-même, plutôt que le réel lui-même. Paradoxalement, l'exaltation d'une subjectivité, par le choix d'une esthétique profondément marquée, personnelle, par l'insistance d'un regard qui complexifie ce qui est perçu, ne parvient pas toujours à donner à voir ou à suggérer la profondeur de l'ordinaire.

Ainsi, on a vu que la tentation d'adopter un certain regard, distant et neutre, ou enthousiaste et précieux, en fonction de l'idée que l'on se fait de l'ordinaire, ne peut aboutir sur une représentation juste de cette réalité. Ces perspectives, issues d'une forme d'« idéologie », *lato sensu*, ne font que plaquer des « étiquettes génériques »²¹⁶ sur l'ordinaire, en lui refusant la part d'« indétermination »²¹⁷ et d'« hybridité » qu'il renferme. C'est pourquoi les artistes qui nous intéressent, dont certains que nous venons d'évoquer, cherchent à dépasser ce débat relativement infructueux par le contournement de ces formes préétablies, au travers de

215 Herman PARRET, *Le Sublime du quotidien*, *op. cit.*, p. 21.

216 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 61.

217 *Ibid.*, p. 360.

recherches formelles et stylistiques importantes, plus à même de dévoiler ce qui se niche dans la banalité, la contradiction entre rigidité et poésie.

1.3.2 La nécessité de recherches formelles et langagières

De fait, ce qui nous intéresse ici concerne bien les démarches de transgression à l'œuvre dans les productions artistiques, leur façon de fuir les codes esthétiques et les formes préétablies, dans un souci d'authenticité. Agnès Varda est à ce propos représentative de cette ambition transgressive, et une œuvre comme *L'Opéra-Mouffe* témoigne de sa volonté de libérer son discours des systèmes que peuvent tenter de lui imposer les objets de son observation. Ce que cherche à saisir Agnès Varda, c'est d'abord le quotidien de la rue Mouffetard, mais la cinéaste refuse un regard froid sur cette réalité, comprenant que le sens de ce qui est montré ne pourra jaillir que de la confrontation entre l'onirisme et la neutralité. Ainsi, nous voyons d'une part que la rue s'exprime au travers de divers éléments – les fruits, les clochards, les personnes âgées –, recensés dans une sorte d'inventaire, mais que ces éléments se redécoupent en nouvelles séries. Les personnes âgées ne sont plus uniquement des personnes âgées, elles sont aussi celles qui claudiquent, celles qui se mouchent et qui jasant. C'est un certain regard, bien plus engagé – poétiquement, mais aussi engagé au sens de présent dans le monde –, qui donne forme à ce récit. À cela s'ajoute la fiction parallèle qui participe de la création d'un nouveau langage cinématographique. Car, c'est bien dans les formes que doivent s'inscrire les discours, et ces formes sont les conditions de possibilité de l'expression d'une singularité du regard et, *a fortiori* d'une singularité de la réalité. Si l'on considère le travail de Leslie Kaplan dans *L'Excès-l'usine*, il est indéniable que son langage repose sur un vocabulaire restreint, c'est-à-dire une mise à distance de la poésie stéréotypée. Mais la force de son écriture consiste justement à s'emparer de termes galvaudés, connus de tous, et d'opérer un déplacement par la grammaire et en particulier la syntaxe. Si l'on prend le fragment suivant, « Mur, mur, le petit grain, brique sur brique, ou le béton ou souvent blanc, blanc malade ou la fissure, un peu de terre, le gris. La masse mur. En même temps, ce soleil. La vie est, haine et lumière. La vie-four, d'avant le commencement, totale »²¹⁸, on voit bien que l'autrice provoque le poétique à partir d'un niveau de « concrétude » et de banalité extrême. Elle fait jaillir la poésie de l'ordinaire par le biais d'une écriture qui mime avec justesse l'expérience de rupture qu'est pour elle l'usine, qu'elle nomme « expérience-limite »²¹⁹, indicible par la pure description, mais accessible par des formes bancales et suggestives. Son rapport à l'écriture est finalement très proche de ce que Jean-Michel Maulpoix a appelé, dans son article « 1970 : Décanter, déchanter... », une « poésie

218 Leslie KAPLAN, *L'Excès-l'usine*, *op. cit.*, p. 12.

219 Leslie KAPLAN, interview d'Emmanuèle Jawad, « Un changement du cadre de pensée » [En ligne], « Création et politique », n° 4, *Diacritik*, 31 août 2016.

des “restes” »²²⁰ ou « *un reste de poésie* » qui se caractérise par « la restriction et [...] la réduction », regroupant une grande partie des poètes à partir des années 1970. Cette langue pauvre est ainsi la condition de possibilité de l'émergence de nouvelles significations, ou d'une poésie originale, comme chez Anne-James Chaton qui, dans *Elle regarde passer les gens*, décrit des actions simples, avec un vocabulaire rudimentaire, mais parvient par la juxtaposition et la concision à créer une musicalité qui transfigure le réel évoqué. Il écrit, par exemple, à propos de Camille Claudel : « Elle burine. Elle boucharde. Elle gradine. Elle taillade. Elle trépane. Elle râpe. Elle lime. Elle polit. Elle est couverte de poussière. »²²¹. Cette neutralité de l'écriture, sa systématisme viennent du même coup figer le geste de la sculptrice et lui apporter une sensibilité poétique forte. Anne-James Chaton tire également parti dans son roman de la richesse du verbe et des conjugaisons : en restreignant au minimum ses phrases, en hachant l'action de ses personnages, l'écrivain offre une place nouvelle au verbe. Lorsqu'il écrit, toujours à propos de la sculptrice, qu'elle « fuyait ce cénacle rébarbatif »²²², puisqu'elle « ne supporte plus les barbus », Anne-James Chaton parvient à dire avec simplicité les différentes strates de l'existence ordinaire, ce qui se joue dans un présent *et* dans un futur fantasmé. La profondeur découle de la simplicité et d'une réalité qui entre dans une tension décisive à partir d'un micro-élément de langage, perceptible uniquement parce qu'il est isolé dans un flux de propositions similaires.

Les artistes échappent à l'univocité stylistique, même quand leur démarche se revendique d'une certaine posture, à l'image de Georges Perec qui, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, cherche une forme de neutralité alors que sa subjectivité apparaît souvent en creux ou de façon subtile – les voitures ne « vont » pas dans le parking, elles « s'engouffrent »²²³ – et que des styles différents peuvent émerger, des « changements de registre, de la structure ou de la longueur des phrases »²²⁴. De plus, l'énumération que nous avons appréhendée comme exercice objectif de recension du réel n'est finalement que l'expression d'une subjectivité, puisqu'elle fait appel à la « mémoire effective »²²⁵, c'est-à-dire qu'elle est le produit d'un tri et d'une organisation particulière. Même le travail d'un Édouard Levé, qui se veut d'une écriture plate, parvient à détourner cette dimension purement factuelle par un humour grinçant, tragique parfois, qui repose uniquement sur la composition, l'enchaînement des phrases. Par exemple, après avoir écrit qu'il « port[ait] des vêtements de

220 Jean-Michel MAULPOIX, « 1970 : Décanter, déchanter... » [En ligne], III^e partie de « La poésie française depuis 1950 ».

221 Anne-James CHATON, *Elle regarde passer les gens*, *op. cit.*, p. 12.

222 *Ibid.*, p. 16.

223 Georges PEREC, *Tentative d'épuisement parisien*, *op. cit.*, p. 16.

224 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 279.

225 Yvanne CHENOUEF, « Les mots de Georges Perec, entre l'histoire et la colle bleue de Gaspard Winckler » [En ligne], *Les Actes de Lecture*, n° 109, mars 2010, p. 35, http://lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL109/AL109_p033.pdf.

travailleur manuel »²²⁶, Édouard Levé poursuit en évoquant le fait que lorsqu'il se « penche au-dessus du balcon avec l'envie de [s]e suicider, le vertige [l]e sauve ». Ces écritures prétendument neutres ne se cantonnent donc pas à la pure description de faits, mais atteignent une autre réalité, plus vaste, plus complexe, plus sensible, par la friction des mots et des phrases. Cette forme d'écriture du « je », qui se réalise dans un présent vécu, permet de réaffirmer la beauté d'un instant ou d'une perception, et le travail de Peter Handke dans *Le Poids du monde* témoigne de ce même souci de ne pas recourir à un vocabulaire, à des figures de style artificiels, de « [n]e jamais chercher les comparaisons »²²⁷ car « on les *vit* ». Le langage doit donc redescendre au niveau le plus humble du réel, il doit se faire perception et saisir une poésie déjà présente dans le monde, à l'image de ces fleurs à l'hôpital où séjourne l'écrivain, devenues des « formes d'ombres autour desquelles s'inscrit une deuxième frange d'ombres ou de halos, comme une moisissure qui s'étendrait depuis le centre de l'ombre »²²⁸. La passage par l'adaptation peut même venir exploiter une dimension subtile de la forme originale d'une œuvre, comme c'est le cas avec l'adaptation cinématographique d'*Un homme qui dort* de Bernard Queysanne et Georges Perec. De fait, le court roman consiste à décrire la vie – ou le refus de vivre – d'un jeune homme par le biais d'énumérations ou d'évocations de ses actions ou de ses perceptions avec des phrases simples ou anaphoriques. Et si l'adaptation cinématographique reprend une bonne partie du texte d'origine, lu en voix *off*, le *medium* permet, par l'exploitation de divers moyens, de suggérer une autre lecture, ou du moins d'insister sur des aspects esquissés par le roman. Tout d'abord, le film ne se place pas sous le signe de l'illustration du texte, et l'image acquiert une indépendance vis-à-vis du matériau premier fourni par Perec. De même, le texte, bien que travaillant sur la répétition des actions du personnage, donne à voir des micro-différences, alors que le film ne montre que des actions similaires, dont les images sont réinvesties de sens par le décalage avec le texte lu. Mais surtout, ce qui fait véritablement rupture avec la neutralité, le détachement du narrateur – car il y en a bien un qui s'adresse directement à l'homme, ou au lecteur, à travers la deuxième personne du singulier –, c'est la dernière partie du film qui opère une accélération, de la lecture d'une part, mais aussi des images et des sons, révélant ainsi un monde chaotique, confus et vertigineux, par rapport auquel commence à se situer et se penser le personnage principal. Si dans le roman, cette prise de conscience de l'altérité et de la présence au monde est dite en des termes plus sobres – Perec écrit « Tu n'es plus qu'un grain de sable, homoncule recroquevillé, petite chose inconsistante, [...], pieds et mains confondus, lèvres immenses qui t'avalent »²²⁹ –, le film exacerbe cet aspect en provoquant un véritable tourbillon d'impressions envahissantes. À

226 Édouard LEVÉ, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 29.

227 Peter HANDKE, *Le Poids du monde*, *op. cit.*, p. 98.

228 *Ibid.*, p. 89.

229 Georges PEREC, *Un homme qui dort* [1967], Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1998, p. 132.

l'inverse, il apparaît clairement que Jacques Réda ne se complaît pas dans un lyrisme facile, mais qu'il cherche une forme d'écriture plus proche de son expérience de l'ordinaire, ce qui l'amène à composer en fragments, à faire, non pas de son écriture le reflet de sa marche, mais faire de cette écriture la marche elle-même. Car, aux côtés des descriptions très poétiques du réel, Jacques Réda révèle des informations de l'ordre du factuel : cette liberté est entre autre permise par la forme libre de la poésie en prose, qui fait se côtoyer la présence brute des choses et leur apparition parfois merveilleuse dans le cours de la vie. C'est en ce sens que Jean-Michel Maulpoix considère le « nouveau lyrisme » comme un lyrisme « critique », qui se réapproprie une tradition littéraire, celle du romantisme, en la réinvestissant de modernité, en s'en émancipant par le refus d'une posture surplombante du sujet au détriment d'autrui. Ce lyrisme critique, et notamment l'ouvrage de Jacques Réda, *La Liberté des rues*, ne donnent pas à lire une subjectivité qui respire l'assurance et la cohérence d'une opinion ou d'une impression, mais bien une subjectivité dissolue dans l'espace ordinaire, une subjectivité qui se cherche en faisant l'expérience quasi-charnelle du réel, en chantant la « liberté de l'émotion »²³⁰, son authenticité et l'errance qu'elle suppose, plutôt qu'en donnant l'image d'une trajectoire sûre et évidente. Abandonner les hauteurs de l'âme pour revenir à la réalité prosaïque nécessite chez un poète comme Jacques Réda, de faire l'expérience d'une altérité complexe et donc de ne pas se préserver, ou plutôt de se laisser aller aux potentialités. De même, le travail de Duras exploite avec subtilité ce lyrisme qui lui permet de transcender la banalité qui est décrite et, si Patrick Rambaud dans son pastiche *Virginie Q.*, et bien d'autres critiques, ont reproché à l'écrivaine sa préciosité, la lourdeur de son écriture, on peut toutefois reconnaître à son style si singulier, caractérisé par la redondance et la juxtaposition de phrases courtes, la capacité d'insuffler aux scènes ordinaires une profondeur inconfortable, une dimension tragique ambiante. Quand il écrit, sous le pseudonyme de Marguerite Duraille, « Il ne peut pas comprendre tout ce qu'elle ressent dans son ventre à elle, cette bataille entre deux plats qui se détestent. Qui ne désarmeraient pas. Que rien du tout ne pouvait rapprocher à cause de leurs différences, comme eux ils étaient différents »²³¹, Patrick Rambaud, sur un ton ironique, caricature, grossit le trait de la prose de Duras qui parvient à créer, par un langage simple mais fracturé, un sentiment de tension extrême au cœur d'une situation des plus banale. Cette question du registre de langue est aussi cruciale dans l'écriture de l'ordinaire, et pose la question du rapport entre l'art et le réel, puisque la littérature comme le cinéma sont souvent tentés de dire dans une langue pure, classique, académique, alors même que dans la réalité quotidienne ce langage ne possède pas la même consistance. Pour cette raison, des artistes comme Jane Sautière ou même Georges Perec se déprennent de ce langage poli, sans aspérité

230 Jacques RÉDA, *La Liberté des rues*, *op. cit.*, p. 139.

231 Patrick RAMBAUD, *Virginie Q.* [1997], Paris, Éditions Chiflet & Cie, 2013, p. 42-43.

et réaffirment la place d'un langage plus authentique, qui s'exprime aussi dans les fautes, les simplifications, l'oralité et la familiarité.

La difficulté du cinéma par rapport à cette problématique, c'est la tentation de s'accrocher au langage, aussi bien pour le cinéaste que pour le spectateur. Autrement dit, rien n'est plus merveilleux et vrai que les ruptures syntaxiques, les constructions non-conventionnelles, les redondances, comme « Tu te remues, tu te remues, et jamais on n'obtiendra rien »²³² ou encore les mots fragiles de Marguerite Duras dans *Le Camion*, « gonflement de la terre. À peine »²³³ ; mais cette approche de déconstruction ne se fait pas indépendamment du texte. Se défaire de l'emprise du verbe n'est pas chose facile pour qui est né dans une société de l'écrit où l'« art majeur » et « noble » demeure la littérature. Or, le cinéma développe sa propre grammaire que l'on doit observer dans l'image, qui peut aussi se fracturer pour laisser entendre une poésie nouvelle générant un nouveau rapport au monde. Mais cette entreprise exige du cinéaste qu'il s'émancipe des images qui sont déjà fournies par le réel, de les creuser afin d'en faire apparaître de nouvelles. Il y a donc une mise en tension nécessaire entre l'approche distanciée, de recul que prend l'artiste et la nécessité pour lui de créer à partir de ce matériau linguistique, de composer, de formuler par la rencontre des mots ou des images quelque chose, un sentiment, une vision du monde qui n'apparaissent pas autrement. Ce phénomène de confrontation entre désengagement, par le choix de montrer une réalité brute et neutre axiologiquement, et réengagement par le remaniement des images, est très frappant dans le film d'Alain Resnais, *Muriel ou le temps d'un retour*, lorsque, par exemple, Hélène dîne pour la première fois avec son ancien amant, la nièce de celui-ci et son beau-fils, et que cette scène extrêmement banale, captée par une caméra qui ne fait preuve d'aucune originalité de focale, est finalement bouleversée par le montage, qui ne crée aucune continuité dans les gestes et les paroles des individus, engendrant une impression de débattement et d'enfermement. La poésie de l'ordinaire doit donc abandonner un langage métaphorique qui se voudrait profond et révélateur d'une beauté que le réel contient, au profit d'un véritable travail sur la combinaison, la grammaire, la syntaxe. Mais de toute évidence, s'attaquer à l'ordinaire en tant qu'objet de représentation, de contemplation, de fascination, de description, nécessite toujours une réflexion sur le langage, que mène Ponge tout au long de son recueil *La Rage de l'expression*, où il recherche « la nécessité de l'expression »²³⁴ afin de combattre les « expressions communes ». L'adoption d'un langage transgressif qui vient réorganiser le matériau ordinaire au détriment de la narrativité classique apparaît donc comme un moyen de dire et de poétiser l'ordinaire, initialement dénué de cette dimension onirique, de cette

232 Agnès VARDA, *La Pointe Courte*, *op. cit.*, 23 min. 28.

233 Marguerite DURAS, *Le Camion*, *op. cit.*, 13 min. 55.

234 Francis PONGE, *La Rage de l'expression*, *op. cit.*, p. 58.

puissance d'évocation. La littérature et le cinéma contemporains ont donc bien compris toute la force qui peut naître à partir du décalage, de la rencontre conflictuelle entre différents langages et comment, en inquiétant les formes traditionnelles du phrasé, la singularité d'une expérience au monde peut poindre. Il ne s'agit nullement pour les artistes contemporains qui cherchent à saisir l'existence ordinaire ou la leur de la sublimer par une entreprise d'« extraordinarisation » au travers de thèmes et de tonalités exclamatives. Le rapport au monde est avant tout un rapport au langage, comme empreinte d'une expérience et seul capable de dire la profondeur ou non du réel, et ce qui caractérise le contemporain c'est justement cette recherche de l'exactitude dans l'économie de mots. Mais ce qui apparaît clairement au travers de notre étude, c'est la capacité du cinéma de la deuxième moitié du XX^e siècle – art encore jeune en comparaison avec la littérature –, à insuffler une inventivité formelle qui a nourri la littérature contemporaine, alors que le cinéma du XXI^e siècle témoigne d'un retour de la narration classique, avec ce que cela suppose de mise à distance du réel et de la singularité du travail. Cette volonté de dire dans un langage nouveau affecte également le parler des personnages ordinaires, qui devient aujourd'hui plus expérimental tout en témoignant profondément de la nature du langage ordinaire.

1.3.3 La place du langage ordinaire

Quelle difficulté que le dialogue, quand on veut surtout que le dialogue ait du caractère ! Peindre par le dialogue, et qu'il n'en soit pas moins vif, précis et toujours distingué et restant même banal, cela est monstrueux et je ne sache personne qui l'ait fait dans un livre.²³⁵

Ainsi déplore Gustave Flaubert le « travail atroce »²³⁶ et harassant que lui donne l'écriture de son roman *Madame Bovary*. Dans cette lettre, il exprime plus particulièrement la complexité de la création du dialogue, tâche subtile qui doit, selon les exigences de l'écrivain, combiner distinction et banalité. Et tout artiste, en fonction naturellement de son projet initial, doit composer avec cette nécessité – encore que certaines avant-gardes ont su s'en passer, à l'exemple de Samuel Beckett et de sa pièce *Acte sans paroles* – de la représentation du langage. Mais pour mettre en scène le langage – qu'on le veuille abstrait, réaliste, ordinaire, absurde –, on se doit de comprendre son fonctionnement. Dans la perspective qui est la nôtre, il s'agit d'interroger le langage dit « ordinaire » et sa représentation. Mais, quoi de plus complexe à analyser que le langage ordinaire, ce jaillissement de mots et de phrases qui survient à tous les instants, à chaque rencontre du quotidien ? Quoi de plus fuyant – parce qu'omniprésent – que

235 Gustave FLAUBERT, « Lettre du 30 septembre 1853, à Louise Colet », *Extraits de la correspondance ou préface à la vie de l'écrivain*, Paris, Éditions Le Seuil, 1963, p. 151.

236 *Ibid.*, p. 146.

la communication simple et commune ? Pourtant, malgré cette résistance de la réalité à l'analyse, un certain nombre de linguistes du XX^e siècle, à l'exemple des deux principaux, Ludwig Wittgenstein et John L. Austin, ont décidé de revenir sur ce phénomène authentique qu'est le langage ordinaire, « par un esprit de combat contre l'avidité métaphysique, contre l'essentialisme et contre le formalisme »²³⁷. Dans cette petite introduction au concept de langage ordinaire, nous allons retranscrire un panorama modeste d'une possible définition de ce domaine résolument complexe, la confrontant aux pratiques d'écriture et de mise en scène de ce langage. Si nous posons cette question à ce stade de notre raisonnement, c'est qu'il nous a semblé que le langage ordinaire au sein de l'art est tout à fait représentatif de l'évolution qu'a subi le contemporain dans la représentation du quotidien, passant des expérimentations avant-gardistes qui tentent de mettre en lumière le langage comme expérience vécue – autour des années 1960 – à une complète dissémination et un effritement inévitable du langage. Nous nous appuyons par ailleurs sur l'ouvrage d'Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, pour montrer comment le langage ordinaire au sein de l'art est l'objet d'une véritable reconfiguration aujourd'hui. Il nous a semblé nécessaire de mentionner cet objet puisque le langage est un des ressorts de la mise en scène de l'ordinaire, mais aussi de la réappropriation du quotidien par des démarches d'*estrangement* – sur lesquelles nous reviendrons dans la dernière partie de ce mémoire. En littérature, les années 1950-1960 semblent être celles d'une mise en scène du langage comme fondement du rapport au monde et à l'autre, comme c'est très largement le cas chez des auteurs comme Samuel Beckett, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras. De fait, le dramaturge franco-irlandais octroie à ses personnages, dans la plupart de ses pièces, un langage vidé de sens et de but, que David Barry appelle le « degré zéro du langage “signifiant” de l'homme »²³⁸. Si l'on pense à la pièce *En attendant Godot*, on remarque que le langage employé par les personnages est relativement simple, le vocabulaire restreint, les phrases très courtes et lapidaires. Le langage des personnages de Beckett est dénué de toute dimension experte, ce qui fonde, selon le sémioticien Herman Parret, le principe du langage ordinaire.

C'est le n'importe qui. C'est également l'homme des “vérités banales”, de la redite des banalités, des lieux communs, celui qui nourrit “l'océan océanique de l'ordinaire”. [...] En fait, il n'a pas de véritable compétence. [...] En fait, l'homme quotidien est à l'opposé du penseur, du philosophe, de l'artiste et de l'expert qui, précisément, déploient une suspicion et un mépris intrinsèques envers la banalité et même envers le sens commun.²³⁹

Cette définition présente le langage ordinaire en fonction du critère de la connaissance. Autrement dit, le discours que tient un homme ordinaire, dans le contexte de l'ordinaire, n'est

237 Herman PARRET, « Phénoménologie et critique du quotidien et du sublime », *op. cit.*, p. 19.

238 David BARRY, « Beckett : l'entropie du langage et de l'homme » [En ligne], *The French Review*, vol. 51, n° 6, mai 1978, consulté le 26 janvier 2019.

239 Herman PARRET, *Le Sublime du quotidien*, *op. cit.*, p. 18-19.

pas constitutif d'un savoir, il ne participe pas de la production de connaissances. Doit ici apparaître une distinction essentielle cependant entre discours scientifique, producteur de savoirs, soit langage de la *théorie*, et discours technique, qui d'une certaine façon est créateur d'un savoir, mais qui explore le domaine pratique, la *praxis*. Cette dernière forme de langage est bien celle que l'on retrouve dans le milieu professionnel, où chaque corps de métier a son vocabulaire propre, son *sociolecte*, c'est-à-dire son langage-expert, comme il peut être présent dans le film *La Pointe courte* d'Agnès Varda ou de façon encore plus explicite chez Raymond Queneau qui peut aisément intégrer des mots comme « ontalgie »²⁴⁰ et des expressions telles que « maladies circumvoisines » ou « excitant surérogatoire », les faisant côtoyer avec des expressions populaires. Dans *La Pointe courte*, on remarque aisément que la cinéaste insiste sur l'oralité des pêcheurs de Sète, sur leur parler local, leur accent marqué, mais également sur leur langage spécialisé, concernant les problèmes liés à la pêche. La cinéaste cherche également à révéler l'identité et les pratiques communicationnelles des villages, et notamment le commérage, comme lorsque le couple composé par Philippe Noiret et Silvia Monfort se promène sous le regard curieux des habitants et que l'on entend alors un jugement formulé avec spontanéité, une opinion directement issue de la pensée qui ne passe pas par une recomposition langagière ayant pour but l'efficacité et la rhétorique : « Drôle de gens ! / C'est pas des vacances, à toujours se promener comme des chiens. / Ils parlent trop pour être heureux... »²⁴¹. Ces bavardages sont l'essence même de l'ordinaire et une condition de la sociabilité, et il semblerait également, selon Herman Parret, que le langage ordinaire se caractérise par la formulation de lieux communs, d'un contenu corrompu. Mais si l'on pense à *Chronique d'un été*, on observe que la personne ordinaire ne prend pas facilement conscience de cette dimension. Lorsque le sociologue et le cinéaste décident de projeter le film et de le montrer aux « acteurs » de celui-ci, le professeur d'escalade réagit en dénonçant l'artificialité de cette entreprise qui a fait dire des « généralités » aux personnes interrogées, alors que « dans la vie, on ne dit pas de généralités »²⁴². De même, on peut penser à la série de cartes postales intégrées dans une section de *L'Infra-ordinaire* de Georges Perec, intitulée « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », moyen de communication où s'exprime également avec force – malgré le recul inévitable qu'implique l'écriture – l'ordinaire de la conversation. Cette série renseigne des récurrences, des constances du contenu véhiculé par le langage ordinaire, et notamment les informations sur le temps météorologique comme « Il fait beau »²⁴³, les informations objectives comme la date prévue pour le retour, etc. On trouvera

240 Raymond QUENEAU, *Loin de Rueil* [1944], Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1976, p. 94.

241 Agnès VARDA, *La Pointe courte*, *op. cit.*, 01 h. 04 min. 42.

242 Edgar MORIN, Jean ROUCH, *Chronique d'un été*, *op. cit.*, 01 h. 17 min. 58.

243 Georges PEREC, « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 62.

également dans les échanges banals entre les gens, un partage, une sorte de sagesse populaire comprise par tous, une conscience commune dans le langage, par le biais d'expressions ou de dictons, comme « Ce qui fait mal hier, aujourd'hui fait du bien »²⁴⁴, lancé par Angèle dans *Cléo de 5 à 7*. Cette première distinction entre un champ langagier lié à la théorie et un autre lié à la pratique, peut nous mener à appréhender le langage et son rapport à la discursivité, c'est-à-dire à l'organisation, au cadre d'émergence de la parole. Toute parole est indissociable d'une certaine logique, voire d'une logistique qui fonde le caractère de cette parole ; caractère qui se divise, selon Herman Parret, entre narration et argumentation. Il y aurait donc deux modes, deux attitudes langagières concurrentes, fondées sur la dichotomie intrinsèque au discours scientifique et au langage ordinaire, sur l'intentionnalité de leur production. Ces deux modes sont *le raisonner* et *le raconter*. Alors que le discours scientifique tend à argumenter, le langage ordinaire est exempt de toute rhétorique, ou plutôt, il se contente de présenter, d'afficher l'énoncé qu'il transmet. Comprendre ainsi le langage ordinaire, c'est supposer qu'il entretient un certain rapport avec la réalité, que ne peut prétendre avoir le discours scientifique. Sa légitimité tient donc à son caractère *naturel*, et en ce sens il est « forme de vie »²⁴⁵ dans la mesure où il émane d'une organisation intrinsèque naturelle, d'un principe génératif quasiment instinctif. Agnès Varda inscrit également la plupart de ses films dans cette conception d'un langage social, qui réunit les individus dans une forme de communauté de partage. S'il demeure difficile d'approcher analytiquement le langage ordinaire, de le détricoter, on peut toutefois s'arrêter sur certaines caractéristiques qui lui sont propres, comme sa gratuité, c'est-à-dire le fait que la parole d'un individu émerge dans un mouvement impulsif et se dégage de toute volonté d'efficacité.

Nous l'avons mentionné au début de ce mémoire, le travail de la cinéaste est profondément marqué par l'esthétique de la Nouvelle Vague, et donc par le bannissement du scénario. Cette caractéristique essentielle produit un effet tout à fait singulier, au travers des dialogues entre les personnages de ses films, une impression d'authenticité. L'écrivaine Clémentine Mélois a également fourni un travail efficace sur le langage ordinaire en exploitant l'oralité pour pouvoir accentuer le caractère de ses personnages, comme pour Sandra, femme de ménage révoltée contre les locataires pour qui elle travaille, indignée parce qu'ils « se croivent permis de [la] traiter comme de la merde »²⁴⁶. Le théâtre de Beckett, sans insister sur l'oralité, réalise toutefois un travail de mise en scène du langage ordinaire tout à fait singulier, puisque les paroles prononcées par les personnages semblent toujours revêtir l'allure du constat, de l'état et donc établir un lien d'évidence avec le monde. Mais, comme chez Sarraute,

244 Agnès VARDA, *Cléo de 5 à 7* [1962], DVD1, Arte Éditions et Ciné-Tamaris, 2012, 09 min. 26.

245 Herman PARRET, *Le Sublime du quotidien*, *op. cit.*, p. 19. Le théoricien parle de « *Lebensform* ».

246 Clémentine MÉLOIS, *Sinon j'oublie*, *op. cit.*, p. 33. Nous soulignons.

une mise à distance est instaurée par un décalage qui se crée entre les personnages : la communication entre Vladimir et Estragon semble impossible, ou du moins ne pas pouvoir aboutir, puisque la surenchère des paroles vient soit reconfirmer la parole précédente, c'est-à-dire la répéter, soit l'isoler par une réponse qui n'a rien à voir²⁴⁷. La romancière Nathalie Sarraute met également en branle les échanges ordinaires par un travail de la suspension qu'elle rend omniprésente dans ce qu'elle nomme les « sous-conversations », c'est-à-dire les pensées qui débordent la conscience, les mouvements qui impulsent la parole ordinaire et qui peuvent en faire un noyau de tensions. Chez Agnès Varda également, les échanges qui émergent au quotidien, les dialogues, peuvent prendre la forme de courtes formules, de petites phrases envoyées, sans souci de précision et de détails. Cette concision, ce manque de détails est par ailleurs ce qui fait que le langage ordinaire oblige les individus à « mentir un peu »²⁴⁸, selon le personnage de *Détails* de Marcel Cohen. C'est souvent le caractère informatif et immédiat de la situation qui provoquent cette forme laconique, comme lorsqu'un pêcheur de la Pointe courte remarque l'inspecteur de l'hygiène et en fait part à sa femme – « Il y a quelqu'un là-bas ! / Où ça ? / Sous le figuier. / Et qui ça ? / Je ne sais pas »²⁴⁹. Mais ce qu'il importe de rappeler ici c'est l'idée que le langage ordinaire est un vaste réseau de conventions langagières et expressives, et que son fonctionnement dépend d'un système de règles, de pratiques énonciatives acquises. C'est le sens de la formule de Herman Parret, qui écrit que « [l]e sens commun, c'est le fondement commun que nous acceptons activement ; l'acceptation de fondement n'est pas la contemplation de certains contenus propositionnels, mais bien plutôt une (inter)action selon des modalités communautaires et réalistes »²⁵⁰. L'expression « sens commun », abondamment employée par Herman Parret devient alors tout à fait pertinente, puisqu'elle implique l'idée d'une *communauté de langage*, c'est-à-dire d'un groupe qui se fonde sur des croyances ou un vocabulaire partagé et dont dépend la communication. À ce propos, Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*, écrit que « [d]ans l'usage du dialogue, il se constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un terrain commun »²⁵¹ et les deux individus deviennent « collaborateurs dans un réciprocity parfaite, nos perspectives glissent l'une dans l'autre, nous coexistons à travers un même monde ». C'est justement ce facteur de communauté que Sarraute exploite pour mieux le retourner ensuite, c'est-à-dire en suggérant une impossible communion avec autrui, comme Beckett l'a fait entre ses personnages et le monde. Car, l'écrivaine, qui s'est intéressée avec le plus d'acharnement

247 Par exemple, lors de l'échange entre Vladimir et Estragon, observant Pozzo : « - Un peu efféminé. / - Il bave. / - C'est forcé. / - Il écume. / - C'est peut-être un idiot. / - Un crétin ». Samuel BECKETT, *En attendant Godot* [1952], Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 32.

248 Marcel COHEN, *Détails*, *op. cit.*, p. 18.

249 Agnès VARDA, *La Pointe courte*, *op. cit.*, 02 min. 20.

250 Herman PARRET, *Le Sublime du quotidien*, *op. cit.*, p. 134.

251 Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. N.R.F, p. 406-407.

aux lieux communs, aux « racontars stupides »²⁵², place ce langage ordinaire dans un paradoxe bien réel, en tension entre le malaise qu'il provoque chez l'interlocuteur et l'espace commun qu'il suscite par son « pouvoir apaisant [et] exorcisant »²⁵³. Son travail nous permet également d'entrevoir une autre composante essentielle de la conversation ordinaire : la suspension et la concision. De fait, l'écrivaine insiste souvent sur le caractère inachevé de la parole quotidienne, pour révéler le dramatique de toute parole, et ce, même dans les messages les plus clairs, comme lorsque le maman de Gisèle tente de donner son avis sur la famille d'Alain, disant « tu sais bien comment ils sont dans cette famille... La vieille tante Berthe... »²⁵⁴.

C'est sur ce point que le contemporain s'éloigne un peu des démarches modernistes, puisqu'il ne s'agit plus tant d'instaurer par le langage un lien perturbé entre l'individu et autrui en expérimentant des écritures qui retranscrivent l'expérience de la pensée et du langage – que Patrick Rambaud singera dans l'écriture de Marguerite Duras avec *Virginie Q.*²⁵⁵ –, que de le suggérer par la forme du texte lui-même : le livre devient le lieu d'expérimentations formelles, comme dans *Sinon j'oublie*, où le langage ordinaire est non seulement un moyen d'individualiser les personnages, mais a surtout la particularité de « faire monde »²⁵⁶ et d'impulser la fiction à partir du fragment. La forme narrative classique est perturbée au contact du langage ordinaire, objet fluctuant et informe. Certains artistes choisissent donc de sortir des sentiers battus, de se dégager de la contrainte du dialogue pragmatique qui sert à faire avancer l'action. En ce sens, la cinéaste Agnès Varda aime à laisser s'exprimer la parole ordinaire des individus, les commérages, les bavardages des habitants et à insister sur leur caractère fragmenté, que ce soit en enregistrant les témoignages forts de sincérité des habitants qui ont croisé la jeune Mona dans *Sans toit ni loi* ou les bribes de phrases des Parisiens dans *Cléo de 5 à 7*. Le film retranscrit en effet avec intelligence une particularité essentielle de l'existence ordinaire, qui consiste à entendre dans la rue, des lambeaux de conversation des gens que l'on croise, comme lorsqu'au chapitre VIII, la protagoniste entre dans un café et s'y promène, saisissant des bouts de phrases comme « [...] avant l'invention du surréalisme... »²⁵⁷ ou « Ah ! Il y a trop de bruit ici, avec leur musique... »²⁵⁸.

Si la cinéaste représente ici un phénomène tout à fait ordinaire pour en dégager la part

252 Nathalie SARRAUTE, *Portrait d'un inconnu*, *op. cit.*, p. 24.

253 *Ibid.*, p. 211.

254 Nathalie SARRAUTE, *Le Planétarium*, *op. cit.*, p. 51.

255 Voir Patrick RAMBAUD, *Virginie Q.*, *op. cit.*, p. 39 : « Elle dit : Vous dites plusieurs mots et ça fait la phrase. / Il dit : C'est important, ça. / Elle dit : C'est forcément un destin. / Il dit : Maintenant je sais que les mots ils se rejoignent en phrase comme la Meuse, elle, elle va couler et devenir la mer ».

256 Nous entendons par l'expression « faire monde » l'établissement d'une organisation textuelle – ici fragmentaire – qui ne prétend pas nécessairement récupérer les outils narratifs traditionnels, et pour ce cas, le principe du développement du personnage, en parvenant toutefois à donner une ampleur, une consistance et une cohérence à ces individus fictifs, et ce, uniquement à travers le langage qui les caractérise.

257 Agnès VARDA, *Cléo de 5 à 7*, *op. cit.*, 44 min. 05.

258 *Ibid.*, 44 min. 09.

d'étrangeté, d'autres artistes vont encore plus loin dans le travail de défamiliarisation du langage ordinaire, ou du moins, suggèrent avec force l'étrangeté inhérente au discours commun en l'accentuant et en lui donnant une place prépondérante au sein de leur travail. C'est le cas de Valérie Mréjen qui a beaucoup travaillé sur le langage, les échanges verbaux, et notamment dans sa vidéo *Leur histoire*, où deux amants échangent des mots tendres stéréotypés, en série, renforçant ainsi l'artificialité des conventions langagières propres à la conversation amoureuse : « Tu es réveillée ? / On déjeune ensemble ? / J'ai tout annulé cette semaine / T'as pensé à moi ? Tu me manques / Je te manque ? / Tu vas me manquer / Je t'ai manqué / Et moi, est-ce que je t'ai manqué ? / Tu m'as manqué / On s'est manqués »²⁵⁹. Plus frappante encore est la vidéo intitulée *Au revoir, merci, bonne journée*, où l'on voit une vieille dame qui répète une formule d'au revoir avec des variations d'intonations ou de compositions de phrases, afin d'isoler les conventions langagières, de les extraire de leur contexte et d'en montrer la fragilité, voire l'insignifiance. Mais surtout, Valérie Mréjen réalise des travaux littéraires essentiellement fondés sur des bribes de paroles, comme dans *Eau sauvage*, où l'écrivaine les isole volontairement, omettant tout le pan narratif et donc les renseignements sur le contexte et le déroulement des échanges. Les échanges entre les « personnages » ne cherchent plus à dire de façon aussi caricaturale, du moins marquée, la tension des situations mais montrent par l'isolement, la fragmentation, la décontextualisation et le court-circuitage cette forme de complexité relationnelle. Des artistes contemporains comme Valérie Mréjen viennent prolonger le travail amorcé par les avants-gardes des années 1950-1960 comme Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett ou encore Agnès Varda pour le cinéma, en déplaçant le lieu de la perturbation de l'expérience au monde, du langage, au texte lui-même, à sa forme, construit à partir de cette difficulté à communiquer. Selon la perspective adoptée par l'artiste qui choisit de mettre en scène la parole ordinaire, celle-ci apparaîtra ou bien vraisemblable et crédible, ou bien abstraite et irréelle. Le langage ordinaire pose donc la question de la représentation, qui agit, semble-t-il, nécessairement comme un filtre, comme un miroir déformant, puisque l'« ordinarité » pourrait finalement paraître plus appuyée que dans l'ordinaire à cause du dispositif artistique. Cependant, on voit aisément qu'un roman – même « naturaliste » – aura plus de difficulté à retranscrire un dialogue de façon crédible, qu'un film, et d'autant plus quand le cinéaste prend le parti de ne pas rédiger les dialogues, mais de les susciter dans un contexte de liberté, en acceptant leur imperfection, les hésitations, contradictions, ellipses et agrammaticalités. À ce titre, Raymond Queneau, qui fait dire à son personnage « Ce qu'il préfère c'est les films du farouest et après, ceux où l'on montre un beau crime bien sanglant »²⁶⁰, est plus proche de la réalité ordinaire que Zola, davantage attentif à la

259 Valérie MRÉJEN, Bertrand SCHEFER, *Leur histoire*, 2014, 01 min. 12.

260 Raymond QUENEAU, *Loin de Rueil*, *op. cit.*, p. 43.

réalité dite par le langage. Chaque *medium* artistique peut venir insister à sa façon sur la nature sociale des pensées et paroles rebattues, des lieux communs, perçus comme lieux de rencontre. Mais c'est justement ce caractère profondément pragmatique et fédérateur de la parole ordinaire qui peut en faire, selon Guy Debord – pour qui « l'unique entreprise intéressante, c'est la libération de la vie quotidienne »²⁶¹ –, un incroyable outil politique, une arme de révolution, car « [o]n ne conteste jamais réellement une organisation de l'existence sans contester tous les formes de langage qui appartiennent à cette organisation »²⁶². Nous verrons dans la dernière partie de ce mémoire que cependant le langage quotidien peut être pour certains artistes une façon de réinventer l'ordinaire, de le poétiser ou de l'inquiéter.

Le traitement du réel ordinaire infléchit les démarches créatrices des artistes, leur rapport au récit, au genre et au réel lui-même ; rapport bouleversé dans le contemporain, où le minimalisme est réinventé et le réel, plus seulement enregistré dans une immédiateté illusoire, mais bien réorganisé. Mais le contemporain amorce également des changements du point de vue de la représentation, la déplaçant peu à peu du côté de l'expérience.

261 Guy DEBORD, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959, 17 min. 09.

262 *Ibid.*, 07 min. 50.

II. D'un monde-objet à un monde vécu

2.1 La mise en échec de la représentation

2.1.1 Des esthétiques de l'imperfection : montrer la marge, le bord, le bougé

Nous avons interrogé les méthodes adoptées par les artistes pour approcher ce matériau vivant qu'est le réel ordinaire, et il s'en est dégagé l'impression que l'appréhension de cet objet se réalise dans un geste de spontanéité, de rapport direct, que le *medium* utilisé ne vient pas totalement recouvrir. Cette disponibilité de l'artiste est la cause première de l'échec de la représentation, qui se joue souvent dans les fictions dont nous avons déjà discuté. Il faut entendre tout d'abord « représentation » dans son sens originel, *repraesentatio*, qui signifie en latin « action de mettre sous les yeux »²⁶³. En allant un peu plus loin, on peut suggérer que cette « action » consiste à délivrer une réalité – le terme prendra son sens de représentation illusoire, en rapport avec l'idée d'« image », que bien plus tard –, pour la figer sous le regard d'un observateur. Là encore, nous verrons à quel point il est difficile de penser le contemporain, en ceci qu'il échappe complètement à toute catégorisation ou classement, car si certaines œuvres témoignent d'une certaine volonté d'émancipation par rapport au cadre préétabli de la représentation, d'autres en réaffirment la nécessité. Mais notre étude consiste bien à observer les stratégies de re-présentation du réel ordinaire, ce qu'elles supposent de mise à distance des conventions représentationnelles, caractérisant en partie la contemporanéité. Il s'agit donc pour nous d'observer la manière qu'ont la littérature et le cinéma d'accorder une présence à ce qui originellement doit être tenu à l'écart de la représentation, à ce qui est hors-champ.

Nous l'avons déjà dit, lorsque certains artistes se réclament de l'objectivité dans leur travail, celle-ci est mise à distance par des choix narratifs ou formels particuliers. De plus, nous avons vu que l'opposition entre objectivité et subjectivité était infructueuse, et que le travail sur l'ordinaire ne correspond pas tant à une recherche pseudo-réaliste de représentation qu'à une volonté de traduire ou de dire une expérience singulière et authentique du réel. Cette authenticité du réel, qui correspond à une réappropriation de ses données s'inscrit donc dans des choix de cadre, *lato sensu*, dans le sens entendu par le scientifique Marvin Minsky de « structure donnée pour représenter un stéréotype de situation »²⁶⁴, qui ne sont justement plus de l'ordre de la fermeture, du « stéréotype de situation », mais bien de l'ouverture vers ce qui gravite dans les marges du sujet, vers l'« autour ». La rigidité du cadre ne peut pas être bénéfique à l'informité de l'ordinaire, et c'est ce que semble suggérer Michael Sheringham

263 Définition de « représentation », CNRTL, *op. cit.*

264 Marvin MINSKY, *A Framework for Representing Knowledge*, 1975, p. 212, cité par Dominique Chateau, *Philosophies du cinéma*, Paris, Éditions Armand Colin, 2010, p. 129.

quand il démontre la limite intrinsèque au genre romanesque en ce qui concerne la représentation d'un tel objet d'étude ; et c'est également pourquoi, un bon nombre des travaux de notre corpus ne sont pas des romans, et s'ils en sont, n'en sont pas exclusivement. Le roman a quelque chose de profondément cohérent et d'ordonné, quand bien même les romanciers développent parfois des stratégies narratives complexes. Mais certains ouvrages, même s'ils n'ont pas une forme à proprement parler « romanesque », n'échappent pas à cette fixation de la représentation, comme c'est le cas pour le travail de Philippe Delerm dans *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*. De fait, l'auteur énumère ici une série de petites scènes ordinaires et plaisantes, et les fige dans une écriture par trop maîtrisée, dans un style excessivement travaillé, comme on le voit lorsqu'il évoque le « grapillage » des mûres « [e]n lisière du bois, [où] les fougères se font rousses, et pleuvent en crosses recourbées au-dessus des perles mauves de bruyère »²⁶⁵. Or, les artistes qui nous intéressent, opèrent eux un travail paradoxal de l'œil observateur qui souhaite tout voir et en même temps, ne peut le faire qu'imparfaitement. On pense évidemment au travail de Perec, et en particulier à sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* qui se construit à partir d'un regard pluriel, ou du moins d'un regard à l'affût, et constitue une somme d'infimes perceptions et impressions éparses qui mettent à mal la possibilité de la représentation. Ce qui se dégage à la lecture de ce texte, c'est l'impression que le monde est ouverture et que les micro-événements se bousculent pour y entrer, au point qu'aucun ne puisse réellement être retenu par l'écriture perecquienne, constamment reportée vers d'autres horizons, vers un autour infini.

Mais cette écriture de l'ordinaire et de sa complexité ne consiste pas uniquement à énumérer et à toujours reporter l'attention ailleurs, elle peut donner l'impression d'une plus grande maîtrise tout en formulant l'imperfection du réel. Le travail de Jane Sautière dans *Stations* est à ce propos très révélateur, car, contrairement à celui de Perec, il ne s'attache pas au niveau premier du réel, ou du moins, il le double d'un discours qui fait émerger cette imperfection qu'il renferme. Si Georges Perec se concentre sur l'apparition du réel ordinaire, Jane Sautière évoque en plus ses effets sur la perception – effets plus subtiles, ou plus implicites chez Perec qui, peut-être, cherche une immédiateté de l'écriture par rapport à l'expérience, et donc laisse le lecteur interpréter ce réel. Jane Sautière écrit par exemple : « Retour d'Avignon, par la vitre, guetter le flou des bourgeons, un halo ici jaune, ici anis, ici orange. Dans les champs l'alternance des tapis vert dense et de la terre nue, en sillons. À une heure de là, pluie cinglant la vitre et, deux heures plus loin, neige, étangs gelés, le Morvan peut-être. [...] Et encore le blanc qui poudre la crête des sillons »²⁶⁶. Apparaît ici une volonté

265 Philippe DELERM, *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Éditions Gallimard, coll. L'Arpenteur, 1997, p. 30.

266 Jane SAUTIÈRE, *Stations*, *op. cit.*, p. 120.

d'embrassement du réel à partir d'une situation en mouvement qui détermine donc la perception et la description de ce réel, transformé en un tableau flou, imparfait, quasiment impressionniste. Le tableau que nous présente l'écrivaine est celui d'une confusion de couleurs, expression spontanée d'un débordement du réel qui ne peut se traduire que dans le flou de la représentation. Cette limite qui s'inscrit dans le langage est elle-même directement issue d'une limite de la perception visuelle, car « les yeux », dit Guy Debord, « regardent beaucoup de choses, confusément, et n'en peuvent voir distinctement qu'une »²⁶⁷. Si Debord propose lui de revenir à une évidence du réel, au travers d'une expérience plus lente et attentive, Jane Sautière suggère quant à elle que la poésie du réel est dans cette dimension vibrante et incertaine. Les artistes développent donc diverses manières de s'emparer du réel ordinaire et de ses pulsations, à travers des stratégies d'écriture qui vont de la retranscription directe de l'apparition des éléments de ce réel à des formes plus évanescences de (re)présentation. D'autres encore, à l'image d'Édouard Levé, « révolutionnent » complètement cette idée de représentation, en insistant d'une part sur l'artificialité du médium et en réinvestissant en même temps l'espace d'une part de réel. Dans le fragment 33 de ses *Œuvres*, l'artiste propose une installation où « [l]es bruits entendus dans un paysage [seraient] écrits sur les murs et le sol d'une pièce[, où l]a taille des caractères [serait] proportionnelle à leur intensité et à leur distance[, et où l]eur emplacement sur le mur correspond[rait] à l'endroit où ils [seraient] apparus dans le paysage »²⁶⁸. Ce qui est intéressant ici c'est le processus de réappropriation physique et textuelle imaginé à partir de la complexité du réel, et notamment de la profusion des bruits. Il y a ici un renversement paradoxal, puisque Édouard Levé cherche *a priori* à simplifier le réel en lui donnant une contenance et une matérialité – par les mots et leur disposition dans un espace physique donné – qu'il ne pouvait avoir en réalité, mais du même coup, il le recomplexifie en l'abstractisant et en en suggérant la nature fugitive. Ainsi, les divers écrivains que nous venons de mentionner, traduisent différemment l'idée selon laquelle « jamais dans le réel la forme perçue n'est parfaite, [puisqu'il] y a toujours du bougé, des bavures et comme un excès de matière »²⁶⁹, et tentent de saisir l'aléatoire du monde tout en refusant une représentation figée d'« événements » mouvants. À ce titre, on peut déplorer une lacune dans l'étude que fait Jacques Rancière dans *Les Bords de la fiction* des récits et de ce vers quoi tend la fiction aujourd'hui, car, s'il s'intéresse bien à la « marge », au déplacement représentationnel opéré par les artistes du point de vue de la temporalité et ainsi à ce qu'on pourrait appeler une progressive « ordinarisation » de la fiction, il ne fait finalement que reproduire un environnement de la représentation, la marge devenant centre. Si « la vraie vie est ce qui

267 Guy DEBORD, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte durée de temps*, *op. cit.*, 06 min. 35.

268 Édouard LEVÉ, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 16.

269 Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, *op. cit.*, p. 34.

n'existe qu'en marge de la vie »²⁷⁰, comme il l'écrit, il faut évidemment observer comment certains artistes ne choisissent non pas de faire des bords du réel des situations représentables, mais comment ils instaurent un rapport de tension entre ces « événements insignifiants de l'existence quotidienne ou [cette] brutalité d'un réel qui ne se laisse pas inclure »²⁷¹ et la représentation, et comment ils préservent le caractère « vivant » du réel. D'une certaine manière, cette approche du réel a quelque chose en commun avec celle qu'élaborent les surréalistes et notamment André Breton et Philippe Soupault qui, dans *Les Champs magnétiques* écrivent : « Regardez autour de vous : il n'y a plus que le ciel et ces grands terrains vagues que nous finirons bien par détester. Nous touchons du doigt ces étoiles tendres qui peuplaient nos rêves. Là-bas, on nous a dit qu'il y avait des vallées prodigieuses : chevauchées perdues pour toujours dans ce Far West aussi ennuyeux qu'un musée »²⁷². On voit bien ici en effet que les poètes témoignent de la nécessité d'un retour vers le prosaïque, comme condition suprême de la captation de phénomènes évanescents du réel. Mais, les artistes contemporains qui nous intéressent échappent à la vision surréaliste emprunte de « merveilleux »²⁷³, pour finalement faire l'expérience de l'errance au cœur même du banal et par le biais d'un nouveau cheminement du regard. En explorant la part chaotique de l'ordinaire – et surtout en lui accordant une place –, les artistes donnent à voir le réel comme « vécu » et ne l'enferment pas dans une représentation qui le déréalise. Pour cela, Georges Perec préconise une certaine méthode d'observation, condition nécessaire à la captation vibrante des choses qui se trouvent hors de notre champ de vision. Maryline Heck commente ce choix d'une écriture « oblique » de la part de Perec qui invite à « [r]egarder en l'air [et r]egarder à côté »²⁷⁴, comme simple conversion du regard, c'est-à-dire comme moyen d'accéder à une réalité infra-ordinaire omniprésente mais invisible. Certes, Georges Perec est animé par cette volonté de revisiter l'ordinaire, mais il y a certainement aussi chez lui l'ambition de dire la composition du réel et son mouvement, de faire comprendre – dans une sorte de saisie hyperconsciente – que lorsque notre regard est figé sur un objet, les choses qui se trouvent autour de nous existent toujours.

Mais c'est le cinéma plus que tout autre forme artistique qui est parvenu à assembler ces différents « moments de réalité » car, comme l'écrit Corinne Maury, contrairement à la

270 Jacques RANCIÈRE, *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 179.

271 *Ibid.*, p. 15.

272 André BRETON, Philippe SOUPAULT, « La glace sans tain », *Les Champs magnétiques*, [1920], Paris, Éditions Gallimard, coll. N.R.F, 1971, p. 28.

273 Voir de Pierre MAHERY, « Le réenchantement du quotidien chez Breton et Leiris » [En ligne], *Hypothèses.org*, « La philosophie au sens large », 19 janvier 2005, consulté le 07 février 2018, <https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/19-01-2005.pdf>.

274 Georges PEREC, « Apprendre à bredouiller », *La Faute à Rousseau*, n° 39, juin 2005, p. 38, cité par Maryline Heck, « L' "infra-ordinaire", une poétique du regard », *op. cit.*

poésie classique qui tend « à s'extraire des soubresauts et des brisures du monde »²⁷⁵, le « cinéma du réel fait mouvement vers le monde, s'y plonge et s'y rend présent ». C'est que le cinéma peut mettre à sa disposition une série de moyens qui jouent sur la profondeur de la représentation et la plénitude de l'image, avec toujours la liberté de détacher du flux continu de la représentation, des scènes, des personnages, des paroles. Et le cinéma, plus encore que la littérature peut suggérer cet « autour » sans nécessairement le montrer ; si le cinéma a été longtemps la cible de critiques y voyant un art de la facilité et de la monstration, on peut toutefois reconnaître qu'il parvient à développer diverses stratégies permettant d'échapper au « tout montrer » pour un « tout suggérer ». De fait, un film comme *Eat* d'Andy Warhol, dont l'idée radicale est de montrer un homme en train de manger un champignon jusqu'à l'épuisement – du champignon, de l'image, du spectateur –, évoque cette idée d'un autour indéfini qui vit : naturellement, la caméra est figée sur l'acteur, mais l'interruption physique du chat, les lumières provenant de la vitre, le regard contemplatif de cet acteur sur le monde extérieur et celui complice avec l'intérieur, montrent que l'image est un fragment arbitraire dans un flux de vie, qui peut être dit et entrer de multiples façons dans le cadre. Leslie Kaplan reconnaît ce pouvoir transgressif et parle du cinéma comme autorisant la « construction d'un récit ouvert, suspendu, de personnages qui arrivent toujours au milieu, [... avec] l'utilisation des "outils" du cinéma, montage, gros plans, plans moyens et plans d'ensemble, hors champs, gags, recherche du point de vue »²⁷⁶. L'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, qui tente de comprendre le phénomène de l'expérience esthétique par la confrontation des théories de psychologie cognitive, de neuropsychologie, d'esthétique, est à ce propos intéressant car il se penche sur le phénomène de l'attention dans le rapport à l'œuvre. Après s'être intéressé aux jeux vidéo, il reconnaît une spécificité du cinéma, et en particulier du cinéma des années 1960, qui est la « multiplication des lieux de focalisation attentionnelle à l'intérieur d'un même cadre »²⁷⁷. Selon Jean-Marie Schaeffer en effet, le film est capable de déployer un espace suffisamment large pour que puissent y pénétrer différentes « cibles visuelles »²⁷⁸, autrement dit des scènes qui retiennent l'œil du spectateur, illustrant cette idée avec l'exemple de *Playtime* de Jacques Tati. Mais ce phénomène discuté par Jean-Marie Schaeffer consiste à s'emparer de la profondeur du champ pour intégrer des scènes simultanées dans le cadre initial, c'est-à-dire que l'attention du spectateur doit se diviser, se « distribuer » – si l'on reprend le vocable de Jean-Marie Schaeffer – sur divers endroits de la totalité représentée. Or, le cinéma va plus loin encore dans sa volonté de totalité – totalité illusoire et paradoxalement vouée à l'échec, comme nous l'avons dit – puisqu'il peut parfois

275 Corinne MAURY, *Habiter le monde*, op. cit., p. 9.

276 Leslie KAPLAN, interview d'Emmanuèle Jawad, « Un changement du cadre de pensée », op. cit.

277 Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. N.R.F essais, 2015, p. 68.

278 *Id.*

volontairement mettre de côté le sujet principal de la représentation pour explorer ce qui se trouve autour et donner cet aspect imparfait ou instable à la réalité décrite. Agnès Varda est tout à fait représentative de cette démarche, elle qui croit que la « vie se met en scène et se met en place »²⁷⁹ de façon autonome, dont un certain nombre de films exploite cette potentialité offerte par le dispositif cinématographique. Tous les films de la cinéaste ont exploité cette dimension, de *Cléo de 5 à 7* où la protagoniste est souvent délaissée par la caméra qui préfère montrer les individus autour d'elle ou Paris elle-même – comme c'est très explicitement le cas lors de la scène en taxi²⁸⁰ –, à *Sans toit ni loi*, où Mona est souvent tenue éloignée de la caméra, cantonnée dans les recoins du cadre et arrivant parfois subrepticement et avec insolence à l'intérieur de ce cadre. Dans *La Pointe courte*, on voit à de nombreuses reprises que la caméra glisse du couple vers d'autres scènes, et notamment des personnages qui observent ce couple : le cinéma créé ainsi une forme de « polyprésence », comme lorsque la caméra abandonne volontiers le couple pour se focaliser sur des garçons qui observent son arrivée²⁸¹. Le flou est également un instrument de mise à distance du sujet premier, comme dans *Le Bonheur*, lorsque Thérèse est en train de cueillir des fleurs, mais que son visage au premier plan est flouté, laissant en revanche apparaître nettement l'arrière-plan de cette scène, c'est-à-dire les promeneurs sur le pont²⁸². Ce qui est ici frappant ce n'est pas tant que le premier plan soit flou et l'arrière-plan net, c'est simplement qu'il y ait une reconfiguration attentionnelle paradoxale de la part du spectateur, qui provient certes de cette inversion non-conventionnelle des plans, mais surtout que les deux scènes soient fondamentalement aussi « inintéressantes » l'une que l'autre. Mais l'exemple sur lequel nous allons nous attarder est celui de *Documentem*, film qui exploite le plus explicitement cet aspect en rompant complètement avec l'artificialité du cadre et l'esthétisme des plans de *La Pointe courte*, de *Cléo de 5 à 7* et même de *Playtime*, privilégiant au contraire le « sale »²⁸³ et le « mal cadré ». La mise en échec de la représentation ne se fonde plus comme dans ses premiers films sur l'accentuation de l'artificialité du dispositif et de ses moyens d'expression – le *jump-cut* par exemple dans *Cléo* ou la profondeur de champ dans *La Pointe courte* – mais sur une ouverture du cadre feignant la naturalité de ce qui s'y joue. Et de fait, la cinéaste reconnaît avoir été influencée par la technique du peintre Edgar Degas qui consistait, après avoir peint, à « redécoup[er] ses toiles pour qu'il y ait des gens qui soient en train de sortir ou d'entrer »²⁸⁴, afin de ne pas arrêter le mouvement de la vie aux bords du cadre. Plusieurs exemples sont frappants – nous avons déjà parlé des images du S.D.F – et notamment celui où Émilie se rend au café où travaille sa nouvelle amie américaine, Tina. De

279 Agnès VARDA, interview d'Antoine de Baecque, *Les Leçons de cinéma, op. cit.*, p. 129.

280 Agnès VARDA, *Cléo de 5 à 7, op. cit.*, « Chapitre III ».

281 Agnès VARDA, *La Pointe courte, op. cit.*, 11 min. 45.

282 Agnès VARDA, *Le Bonheur* [1965], DVD1, Arte Éditions et Ciné-Tamaris, 2012, 05 min. 35.

283 Agnès VARDA, interview de Laurent Goumarre, *Entrée libre*, 27 octobre 2015.

284 *Id.*

fait, la caméra suit Tina qui va servir les clients, et un moment donné le visage d'Émilie apparaît en bas du cadre, mais la caméra continue de suivre la serveuse, la jeune française ne parvenant pas à accrocher le regard de la caméra, jusqu'à ce que Tina vienne à Émilie²⁸⁵. On est loin ici de l'artificialité du cadrage, comme cela peut être le cas dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Jean-Luc Godard²⁸⁶, car le film d'Agnès Varda cherche quelque chose de frémissant et échappe à la rigidité du cadrage et des plans, par une caméra instable et sautillante. Nombreux sont les exemples où la caméra abandonne Émilie dans *Documenteur*, mais un des exemples les plus frappants est celui où la « protagoniste » regarde les enfants jouer dans la cour de l'école et où la caméra la filme en gros-plan avant de poursuivre un mouvement ascendant très sensible vers une grue et un ouvrier qui s'y trouve²⁸⁷. Ces multiples façons d'échapper à la représentation suivent un processus d'intégration de l'inattendu, alors même que ce qui survient ne l'est pas : c'est en ceci que le cinéma donne à voir avec justesse ce qu'est le réel ordinaire. Il s'agit donc de privilégier le tremblement, le bougé, le flou pour éviter tout pragmatisme et toute efficacité de l'intrigue, et ainsi ne pas *représenter* l'ordinaire mais le laisser s'introduire dans le cadre de la représentation et le comprendre comme un objet sans contour, difforme et indéfini. Et cette forme de cinéma correspond tout à fait à l'idée que s'en fait Jean-Louis Baudry dans son article « Le dispositif », où il prétend que l'objet du cinéma est de « fabriquer une machine à simulation capable de proposer au sujet des perceptions ayant le caractère de représentations prises pour des perceptions »²⁸⁸. Autrement dit, ces détails qui défont le cadre stable de la représentation sont les manifestations d'une subjectivité active dans le processus de représentation, et fonctionnent comme une sorte de retournement, de mise en relief de la perception subjective de l'auteur qui en révèle les effets de cette même perception à travers une représentation qui comporte l'imperfection perceptuelle. Il s'agit donc d'établir un nouveau mode de représentation qui infuse une complexité nouvelle dans le rapport entre l'art et le référent qu'est le monde, en laissant une place aux micro-phénomènes et à ce qu'ils comportent d'imparfait. Cette idée vient contrecarrer l'éternelle conception du cinéma comme pure analogie de la réalité, puisque ces films intègrent la vibration d'une perception apte à dévoiler l'imperfection même de l'ordinaire, son caractère fortuit et la constante réorientation de notre regard qu'il suppose, et ainsi réintroduire poétiquement « [t]out ce qui [est]

285 Agnès VARDA, *Documenteur*, *op. cit.*, 27 min.

286 Pensons à la scène où l'on voit un tractopelle qui extrait de la pierre à côté d'un pont de Paris et où en même temps des hommes travaillent, relayés dans les coins du cadre, comme écrasés par la puissance industrielle (21 min. 50). Ou encore, la scène où les grands ensembles sont représentés dans un cadrage bancal (01 h. 13 min. 10), avant la confession de Juliette devant ces bâtiments, que la caméra quitte à nouveau pour un regard panoramique sur cet environnement (01 h. 14 min.).

287 Agnès VARDA, *Documenteur*, *op. cit.*, 28 min. 22.

288 Jean-Louis BAUDRY, « Le dispositif », *Communications*, n° 23, « Psychanalyse et cinéma », sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz, 1975, p. 71.

directement vécu »²⁸⁹ et qui souvent se trouve « éloigné dans une représentation »²⁹⁰ au sein de l'œuvre, sans toutefois toucher au sublime dont parle Herman Parret.

2.1.2 L'indétermination de l'ordinaire : langage heurté, bafouillant, fragmenté et digressif

Aux côtés de ces stratégies de fragilisation de la représentation, dans le sens où elles s'intéressent à ce qui peut se réaliser autour du sujet premier, dans une logique de la déhiérarchisation des éléments, on trouve une certaine tendance à la fragmentation et au bafouillement représentationnels et discursifs qui poursuivent cette démarche de mise en branle de l'idée d'une harmonie de l'œuvre. Il s'agira donc d'observer le statut du fragment dans son rapport à l'ordinaire et aux effets de la réappropriation de cette strate du réel. Sur son site internet, l'écrivain et théoricien Sébastien Rongier, consacre un article à cette question du fragmentaire, où il définit ainsi cette composante du contemporain :

C'est une blessure, une fracture. C'est une déchirure. Jamais une posture. Le fragmentaire n'est pas un jeu, ni une facile vacuité. C'est une violence, la confrontation à une violence qui laisse, fragile, des morceaux de sens, une dissonance. C'est une raison d'être ébranlée, éclatée par les fracas du temps et de l'histoire. Avec la modernité, le fragmentaire prend toute sa dimension esthétique. Si l'on entend la modernité comme remise en cause de l'esthétique classique (beau, harmonie, perfection, *mimesis*...) et surtout comme conscience douloureuse et exigeante d'une liberté et d'une autonomie de pensée et d'action, on comprend alors que le fragmentaire puisse être un moment déterminant d'une démarche critique aussi vive que fragile.²⁹¹

Ce qui est intéressant dans l'introduction de Sébastien Rongier, c'est qu'il suggère que le fragmentaire n'est pas un phénomène artistique nouveau, mais qu'il s'inscrit toutefois dans une logique nouvelle de légitimation esthétique, en rupture avec un certain « classicisme » de l'art qui prône des valeurs ou des formes périmées. Le contemporain se caractérise par une affirmation de l'inachèvement comme forme artistique ; autrement dit, de nombreuses œuvres contemporaines cherchent à grignoter les significations qui se jouent dans l'espace artistique, et *a fortiori* l'idée de l'œuvre comme transport stable et évident d'une représentation ou d'un message. Toutes les formes artistiques se sont approprié cette logique du fragment et ont ainsi permis de repenser les genres et leurs prétendues responsabilités vis-à-vis de la signification : la forme fragmentaire d'un film comme *Muriel ou le temps d'un retour* d'Alain Resnais n'a en effet pas la même portée que celle du recueil *L'Excès-l'usine* de Leslie Kaplan. Dans tous les cas, l'utilisation du fragment rompt avec l'illusion mimétique en jouant justement sur l'artifice de

289 Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 15.

290 *Id.*

291 Sébastien RONGIER, « La modernité esthétique et pensée du fragmentaire » [En ligne], *Recherches en esthétique*, n° 14, octobre 2008, mis en ligne le 29 novembre 2008, consulté le 04 octobre 2018, <http://sebastienrongier.net/spip.php?article55>.

l'art. Cette poétique du fragment est infiniment puissante dans l'ouvrage déjà mentionné de Leslie Kaplan, *L'Excès-l'usine*, car il s'agit non seulement de donner au livre une allure fragmentaire, par une forme de discontinuité « narrative », mais aussi d'écrire d'une façon fragmentée, c'est-à-dire en heurtant le langage classique, en disséminant les éléments de langage et en les libérant du poids de l'unicité et de l'ordre. Le livre est organisé autour de différents « cercles » qui renversent finalement le principe du chapitre : au lieu de créer une continuité, de faire progresser ce qui est « raconté », les cercles et leur contenu donnent l'impression d'une sorte de recommencement continu de l'activité des ouvriers et de l'usine, de répétition infinie de cette vie étroite. De même, le langage contient en lui-même une force fragmentée subversive qui vient déstabiliser la lecture, par l'écriture de propositions grammaticalement ou syntaxiquement incorrectes, par les nombreuses répétitions ou juxtapositions incohérentes, sans que jamais ce qui est dit ne soit insignifiant. La puissance de la fragmentation de l'écriture émerge du statut des mots, car ceux-ci se « détachent »²⁹² et sont « entourés de silence » par leur isolement et leur force de signification, indépendamment des autres éléments du discours, et renferment donc un pouvoir que l'on pourrait dire « imaginal », au sens où ils produisent des images denses et saisissantes. Cet aspect-là semble tout à fait correspondre à la notion d'« exactitude » qu'Italo Calvino défend dans ses *Leçons américaines* ; notion qui recouvre toute forme d'écriture parvenant à créer des images précises tout en exploitant éventuellement l'indéterminé de l'écriture, son imperfection. Prenons le fragment : « On s'arrête, on va à la cantine. On revient après. Les dents mordent, la viande morte est avalée. On ne mange pas. Où est le goût ? On est pénétrée par les odeurs. Tout est déjà mâché »²⁹³. On voit bien qu'ici chaque phrase frappe par sa dimension suggestive, tout en reposant sur une forme d'indétermination provoquée par l'ambiguïté – « On revient après » quoi ? On revient où ? Et quand ? –, mais aussi par le renversement de la phrase classique ou du moins de l'attendu – les dents s'émanent du corps pour mordre, et ce ne sont plus les ouvrières qui avalent mais la viande qui est avalée – et l'extrême hachement des phrases, qui permettent de révéler ces images ternes et presque morbides de la réalité de l'usine. L'aspect fragmentaire de l'écriture semble coïncider ou se marier parfaitement avec le réel ordinaire, en ceci que ces deux aspects rompent avec la « quête d'unité, de nouveauté et de transcendance »²⁹⁴ qui a toujours animée la conception de l'art. Pour le poète Francis Ponge, le

292 Leslie KAPLAN, « Dialogue avec Leslie Kaplan : passage de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale » [En ligne], interview de Anne Poggioli, Céline Murillo, Agathe Torti-Alcayaga et Frédéric Sylvanise, *Revue Itinéraires*, 2014, mis en ligne le 26 juin 2015, consulté le 18 septembre 2018, file:///C:/Users/Maxence/Dowloads/itinéraires-2521.pdf, p. 2.

293 Leslie KAPLAN, *L'Excès-l'usine*, *op. cit.*, p. 15.

294 Pierre-Henry FRANGNE, « Le fragment et le quotidien dans l'art » [En ligne], version remaniée d'une conférence au Centre culturel Le Triangle, « Le quotidien et le fragment comme supports de création en danse, littérature et design », février 2004, mis en ligne le 03 janvier 2005, consulté le 08 octobre 2018, http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.htm.

tâtonnement du langage est aussi un moyen d'approcher de plus près le réel et d'appliquer sa méthode d'enquête à des fins de connaissance. Le poète prévient même le lecteur de ses tentations pour la digression, écrivant : « Il faut que je prenne le lecteur par la main, que je sollicite de sa part une assez longue complaisance, le suppliant de se laisser conduire au risque de s'ennuyer par mes longs détours, [...], lorsqu'il se trouvera enfin amené par mes soins au cœur du bosquet de mimosas, entre deux infinis d'azur »²⁹⁵. Ainsi, Francis Ponge n'hésite pas à revenir sur les mots qu'il a employés, à les invalider après avoir exploré la réalité des choses qu'il décrit, afin de les remplacer par un mot plus juste.²⁹⁶ Le travail de Ponge est extrêmement précieux en ceci qu'il double sa poésie, son écriture poétique d'un discours sur celle-ci ; c'est-à-dire qu'il délivre un commentaire sur le travail qu'il réalise, sur sa démarche et le cheminement de sa pensée, qui se traduit par une lucidité teintée d'humilité, s'excusant auprès du lecteur pour ses divagations : « me REPROCHER cette *irruption* dans la littérature de ma guêpe de façon *importune, agaçante, fougueuse* et *musarde* à la fois, pour DÉNONCER l'allure *saccadée* de ces notes, leur présentation *désordonnée*, en *zigzags*, pour S'INQUIÉTER du goût du *brillant discontinu*, du *piquant* sans profondeur mais non sans danger, etc. »²⁹⁷.

De fait, le fragment apparaît souvent comme mode de connaissance idéal en ceci qu'il percute la pensée par l'atomisation du réel : il est donc l'expression d'une déchirure du réel, qui est souvent prolongée dans le langage de la répétition et de l'hésitation. C'est tout à fait le cas dans le roman de Jane Sautière intitulé *Stations*, où la romancière note par exemple les fragments de réalité perçus depuis le tramway : « la flèche lumineuse qui désigne la boulangerie, la station “Montempoivre” [...], le nom d'Alexandra David-Néel, excavé de l'exotisme, la croix verte d'une grande pharmacie comme un sucre d'orge, tout cela, tout cela comme voyage, oui, voyage, traversée, décentration »²⁹⁸. Le fragment est ici libération d'une parole qui est haletante, comme en témoigne les répétitions et reprises, permettant ainsi d'ouvrir sur un langage et une expérience personnels. La forme de ce roman est aussi tout à fait libératrice car elle se fonde sur une errance, sur des trajectoires qui permettent à la pensée de cheminer, de s'égarer elle-même à partir des observations, dans des considérations toutes singulières. Jane Sautière écrit notamment, après avoir parlé de la ligne 91 du métro parisien, qu'elle est « parfaitement et délicieusement seule mais reliée à la littérature, remise en vie »²⁹⁹, en reconnaissant que sa remarque est une « parenthèse lumineuse », une digression, permise par l'ouverture au et du réel familier. Il y a donc régulièrement dans le roman de Jane Sautière des incises, des ajouts, des répétitions, des bifurcations de pensée qui sont autant de moyens

295 Francis PONGE, *La Rage de l'expression*, op. cit., p. 87.

296 Voir Francis PONGE, *Ibid.*, p. 100 : « (Je ne dirai pas *robuste* car cet adjectif revient plutôt à une autre espèce d'arbres) ».

297 *Ibid.*, p. 27.

298 Jane SAUTIÈRE, *Stations*, op. cit., p. 102.

299 *Ibid.*, p. 29.

de révéler la dispersion du langage et son adéquation au monde, lui-même territoire sinueux et irrégulier. Quand il s'agit de formes plus narratives comme ici, le fragment est une « modalité de fuite du récit »³⁰⁰, c'est-à-dire qu'il injecte une part d'arbitraire et d'imprévu au sein d'une structure solide. Mais cette fragmentation peut prendre diverses formes, comme nous venons de le voir, et un roman comme *Millefeuille* de Leslie Kaplan fait vivre une certaine forme de fragmentation du récit, qui se caractérise surtout par un bafouillage, un langage heurté, parfois suspendu qui vient un peu déstabiliser l'environnement du roman et donc donner à voir le personnage principal comme un homme éparpillé. Mais ce qui est intéressant c'est que cette atmosphère troublée, la dispersion psychologique du personnage, atteignent directement le discours de la narratrice et donc l'écriture, ce qui provoque parfois une confusion entre les paroles narrativisées et les pensées de Millefeuille, comme lorsque l'ambiance chez le personnage principal est commentée en ces termes : « Un flottement général, mais en même temps, lourd, pas léger, au contraire les choses, toutes les choses, semblaient en train de durcir, durcies »³⁰¹. Ce langage heurté, redondant, introduit dans ce contexte banal une part d'incertitude et de trouble qui traduit un rapport au monde perturbé, en crise et sous tension. De même, Leslie Kaplan utilise très souvent des répétitions dans un langage de la précipitation qui fonctionne par fragments juxtaposés et phrases courtes. La déconstruction du langage transmet une vérité de l'ordinaire, comme on le voit lorsque Millefeuille se perd dans ses pensées sur la mort : « Oui, mais ce n'était pas pareil. / Disparaître, ce n'était pas pareil. / Une fois qu'on était là. Disparaître. / Ou alors, O.K., O.K., comme disent les gens »³⁰². L'écriture en fragment, saccadée, dit quelque chose de sensible sur l'homme et son rapport au monde, et opère une déstabilisation d'une réalité évidente – la mort –, ordinaire car toujours présente, en la rendant fébrile par ce langage tremblant. Là encore, Leslie Kaplan semble proche du cinéma d'Agnès Varda, où la fragmentation fondée sur la répétition, permet un certain engourdissement de l'action et des personnages, même si Millefeuille semble davantage se remuer, gesticuler dans un univers clos, alors qu'Émilie dans *Documenteur* ou Mona dans *Sans toit ni loi* paraissent glisser, dans un environnement qui n'est cependant pas moins cruel. Il s'agit davantage d'un langage fragmentaire que d'un langage fragmenté – comme peut l'être celui de *L'Excès-l'usine* – en ceci que la réalité décrite et perçue prend une forme discontinue, sans pour autant que cette-même réalité soit véritablement en fragments, disséminée et qu'elle émerge par morceaux bruts.

300 René AUDET, « Fuir le récit pour raconter le quotidien. Modulations narratives en prose contemporaine » [En ligne], in Marie-Pascale HUGLO (dir.), dossier « Raconter le quotidien aujourd'hui », Revue *Temps zéro*, n° 1, 2007, consulté le 24 avril 2018, <http://tempszero.contemporain.info/document84>.

301 Leslie KAPLAN, *Millefeuille*, Paris, Éditions P.O.L, 2012, p. 10.

302 *Ibid.*, p. 62.

Au cinéma, la fragmentation du langage et de la représentation est moins évidente, même si elle semble être une des propriétés essentielles du dispositif, puisque le film est toujours la mise en ordre d'éléments, d'images, de sons captés isolément et librement dans le réel. De fait, comme pour la littérature et plus encore peut-être, les cinéastes ont souvent cherché à camoufler l'artificialité du médium en polissant l'objet film, en ravalant les accidents et imperfections propres au cinéma et donc en noyant le fragment dans le flux et la continuité. Mais à cette pseudo-continuité, certains cinéastes ont opposé le travail fragmentaire, en mettant en évidence la recombinaison technique que le dispositif opère à partir des éléments épars du réel. On peut penser à Jean-Luc Godard et à son film *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, notamment lorsque le cinéaste juxtapose des images diverses, celles des feuilles puis du capot de la voiture³⁰³, ou bien lorsque la voiture de Juliette sera une fois montrée à l'écran accompagnée du son et une autre fois sans aucun bruit intradiégétique³⁰⁴. Il s'agit pour Jean-Luc Godard de disloquer le réel, de le fragmenter encore plus qu'il ne l'est, et surtout, il s'agit d'envahir le film de signes et de faire en sorte que le spectateur soit, comme le narrateur, « submerg[é] de [ces] significations »³⁰⁵ présentes à l'état brut dans le réel ordinaire. Ce cinéma des années 1960 offre un nouveau statut à l'image, que Gilles Deleuze a appelé « l'image-temps », comme contradiction de l'image-mouvement : l'image-temps est en rupture avec l'habitude de l'image cinématographique guidée par la logique de l'action-réaction. Autrement dit, dans ce type de cinéma – dont Deleuze observe l'apparition après la Seconde Guerre mondiale –, il n'est plus question de placer le film sous le signe de la rationalité, mais de donner à voir des « situations optiques et sonores pures »³⁰⁶, c'est-à-dire des scènes qui ne défilent pas selon un enchaînement impulsé par l'action des personnages, des scènes qui se réalisent dans une forme d'indépendance – dont nous reparlerons en relation avec *Les Bords de la fiction* de Jacques Rancière, quand on interrogera le traitement du temps. Cette discontinuité nouvelle est cependant variée, la perspective de Jean-Luc Godard par exemple, étant beaucoup plus poussée que celle d'Alain Resnais avec *Muriel*, car dans le premier travail il s'agit d'un langage fragmenté, c'est-à-dire parcellisé, alors que dans le second, le travail est davantage de l'ordre du fragmentaire, puisque les coupures n'isolent jamais complètement les fragments, mais sont au contraire les acteurs en puissance d'une signification qui se fonde sur la dépendance de ces fragments entre eux. Dans *Muriel*, on observe bien un travail sur le fragmentaire, le cinéaste parlant lui-même de « film en mosaïque », puisque dans ce film les fragments de réel ne sont pas juxtaposés de façon déroutante, mais sont plutôt là pour dramatiser les situations. Ces éclats de réalité apparaissent violemment, comme des éclairs et

303 Jean-Luc GODARD, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966, 43 min. 40.

304 *Ibid.*, 01 h. 12 min. 40.

305 *Ibid.*, 44 min. 20.

306 Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

traduisent également le drame de ces existences pauvres dans un univers des plus banal, en proie à des réminiscences tragiques.

D'autres formes de fragmentation semblent encore plus radicales, et ne s'attachent pas uniquement à déployer un langage heurté, difficile, un langage qui s'entortille, mais se fondent sur du fragment brut. On peut penser au travail de Valérie Mréjen, que ce soit *Manufrance*, qui se compose de fragments imagés du magazine éponyme, ou *Au revoir, merci, bonne journée*, qui fonctionne sur la simple répétition – avec quelques variantes – de formules d'au revoir. Mais son travail qui permet le plus de penser cette expression d'un langage artistique fondé sur le fragment demeure son court ouvrage *Eau sauvage*. Dans ce court texte, Valérie Mréjen recense de façon déroutante les paroles d'un père, trop aimant et angoissé, adressées à sa fille, sous la forme de fragments plus ou moins longs : l'intelligence de cette écriture provient de sa forme, puisqu'il s'agit d'une sorte de dialogue en creux, où ne sont transcrites que les paroles du père. De même, l'aspect fragmentaire du livre permet une agilité, une légèreté trompeuses, puisque le fait d'inscrire ces petits mots isolément sur la page, en les séparant par des blancs typographiques, insinue les petits drames de la communication ordinaire. Si l'on considère ce langage de la brisure, non pas comme parole ordinaire directe, mais comme forme littéraire et artistique, on observe qu'il est un moyen de mettre en évidence la vacuité et la difficulté de la communication ordinaire. Et Valérie Mréjen, dans tous ses travaux, associe le fragment à la répétition afin de montrer l'immobilisme des situations de la vie quotidienne ; en réalisant des travaux *artistiques* dont le langage, le dispositif est calqué sur le réel lui-même, l'artiste parvient à en donner une image plus saisissante. On est ici très proche de ce que dit Jacques Aumont de la répétition qui, selon lui, « engage sur la voie d'une dysphorie, d'un déplaisir fécond, voulu critique »³⁰⁷ : c'est-à-dire, que le fragment engagé dans un principe de répétition vient mettre à mal une certaine forme d'expérience esthétique qui se voudrait « concertante »³⁰⁸. Mais l'usage de la répétition est varié, car celle-ci peut simplement être une forme d'écriture systématique qui fonctionne par anaphore comme dans le roman *Elle regarde passer les gens* d'Anne-James Chaton, mais elle peut aussi faire appel à une certaine polyphonie, ou à une réécriture incessante comme dans *Exercices de style* de Queneau, où il s'agit de raconter de différentes manières, à partir de plusieurs points de vue et styles une même situation ordinaire qui s'est déroulée dans un bus. Finalement, on pourrait reprendre une formule très parlante employée par Corinne Maury pour évoquer ces différentes façons de détourner le récit classique par un

307 Jacques AUMONT, *De l'esthétique au présent*, *op. cit.*, p. 104.

308 Voir Sébastien RONGIER, « Qu'est-ce que la littérature contemporaine ? » [En ligne], novembre 2008, <http://sebastienrongier.net/spip.php?article56>. Dominique Viart parle de « littérature concertante » pour suggérer une certaine littérature qui se donne facilement et qui provoque peu, voire pas de surprise chez le lecteur. En revanche, les stratégies d'écriture discutées ici dans leur rapport au réel ordinaire, semblent davantage être de l'ordre de la « littérature déconcertante », du fait même que ces formes complexes semblent être les manifestations d'une conscience de l'impossibilité de *dire* le réel, tout en en ressentant la nécessité.

ébranlement du langage conventionnel, et d'approcher de façon plus directe le réel ordinaire : il semblerait que les artistes que nous avons mentionnés, par la mise en place de nouvelles modalités d'écriture « préfèrent bégayer une complexité du réel qu'en affirmer un “truisme” immobile, hâtivement circonscrit, etc. »³⁰⁹. Le bégaiement fragmentaire insuffle une part de complexité dans le rapport entre les personnages et le monde décrit, et *a fortiori*, invite le lecteur/spectateur à faire l'expérience de ce réel indicible, incohérent et insaisissable. Pour atteindre une certaine vérité efficace de l'art et du réel, le sens d'une œuvre, les artistes choisissent de déconstruire la signification, de décloisonner les éléments de langage et de les faire vibrer dans l'imperfection du style : il s'agit pour eux de s'exprimer dans un langage qui n'est pas celui de la « fluence »³¹⁰ et qui provoque ainsi un mode de réception dégagé de toute « facilité de traitement »³¹¹. Le contemporain ne tend plus vers la recette habituelle de la « belle image » ou de la « belle prose », vers les images léchées, les plans longs sur des paysages déserts, les cadrages parfaits et le lyrisme dépassé, mais privilégie des formes originales de création. Et si cela est le cas, l'artiste contemporain choisit souvent d'injecter des éléments de détournement, une brisure, un impact, quelque chose de décalé ou d'éclaté, comme dans le *Paterson* de Jim Jarmusch, où l'excentrique Laura, interprétée par Golshifteh Farahani, mais aussi le chien Marvin, sont autant d'éléments qui perturbent l'étrange tranquillité de la vie et du film.

2.1.3 Rejeter le rationalisme au profit de la libération des possibles

Ayant discuté du bégaiement fragmentaire à l'œuvre dans les écritures contemporaines, il s'agit à présent d'observer les effets d'ouverture qu'il provoque du point de vue de la représentation et de la signification. En effet, l'indétermination acceptée du quotidien comme phénomène et réalité représentables – avec l'imperfection que cela suppose – permet à un certain nombre d'œuvres contemporaines de s'émanciper des contraintes de rationalité et de cohérence, pour atteindre une forme de relativisme esthétique et thématique. Il faut entendre par là une gratuité du monde dépeint, c'est-à-dire que pour beaucoup d'œuvres contemporaines l'univers fictionnel s'autonomise et se détache progressivement d'un contexte, tenant « d'un seul bloc [et] comme parcouru par le souffle d'une même modalité

309 Corinne MAURY, *Habiter le monde*, *op. cit.*, p. 191.

310 Voir Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 210-250. Dans cette partie de sa démonstration, Jean-Marie Schaeffer s'oppose à l'idée que certains théoriciens ont développée, selon laquelle le plaisir provoqué par une œuvre d'art provient de ce qu'il nomme la « fluence », c'est-à-dire une facilité du processus d'interprétation de cette œuvre, elle-même issue de choix représentationnels simples et cohérents de la part des artistes. Or, pour Schaeffer, le plaisir de l'expérience esthétique naît dans le « processus attentionnel » et souvent à partir des « stimuli complexes » de la représentation et du langage.

311 *Ibid.*, p. 220.

d'existence »³¹², sans pour autant que le réel en soit absent et irrationnel. Si le cinéma a manifesté assez tôt son indépendance vis-à-vis du langage explicatif et du « phonocentrisme »³¹³ – soit la domination du dire –, il s'avère aujourd'hui qu'une partie des cinéastes retournent vers des formes conventionnelles de représentation, en tentant de saisir des personnages constitués et des réalités closes sur elles-mêmes. Si l'on pense au film d'Olivier Assayas, *Fin août début septembre*, qui situe son action dans un Paris ordinaire avec des personnages contradictoires et crédibles, on remarque toutefois un conventionnalisme de la forme, une absence de fébrilité que l'on trouve dans le travail d'Alain Guiraudie par exemple, et en particulier dans *Ce vieux rêve qui bouge*. Il semblerait que le film d'Olivier Assayas ait accepté trop vite le rien de l'ordinaire, qui prend sa place aisément dans la représentation et provoque ainsi un déplacement de l'intérêt vers les relations intersubjectives des personnages et leur psychologie. Une fois le film terminé, l'histoire elle-même est close, quand pour le film d'Alain Guiraudie, l'ouverture est possible et le sens en suspens. Et cette indétermination de l'ordinaire est, plus qu'acceptée, ressentie dans *Ce vieux rêve qui bouge*, et passe par un langage singulier, une caméra toujours en mouvement qui laisse entrer et sortir les personnages, rendant omniprésent un désir insaisissable qui se joue entre le jeune homme employé à démonter la machine et le personnel de l'usine. La fiction opère le passage d'une volonté de représentation totale, voire totalitaire, à la tentative d'instauration des liens de la conscience avec le monde réel, sans que cela passe nécessairement par un balisage référentiel, et encore moins par un travail immersif : c'est cet aspect-là, d'un réel quasiment indicible qui, une fois saisi, peut donner naissance à ce que Jean-François Lyotard nomme l'« acinéma »³¹⁴, c'est-à-dire une représentation qui se met en échec, qui refuse toute stabilité de la signification, qui permet d'établir ainsi une dialectique de l'image entre le visible et l'invisible. Ces deux façons de traiter le réel ordinaire proviennent du point de vue de l'artiste sur le monde, selon qu'il soit envisagé comme structure fermée ou comme espace ouvert. Chez Olivier Assayas, il y a une volonté de « quotidianisation »³¹⁵, c'est-à-dire de mise à distance de l'inconnu et de l'inconnaissable, au profit de la création d'un « monde sûr et hospitalier »³¹⁶, alors qu'Alain Guiraudie ne semble pas choisir entre les deux aspects de l'ordinaire, mais choisit de faire émerger son univers à partir de la tension entre aliénation – du milieu ouvrier – et possibilité de libération – par le désir – qui se niche dans l'ordinaire.

312 Jacques RANCIÈRE, *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 121.

313 Jean-Michel MAULPOIX, « 1970 : Décanter, déchanter... », *op. cit.*

314 Voir Dominique CHATEAU, « La quête du figural », dans « Chapitre 4 : Le cinéma au défi des grandes tendances philosophiques », *Philosophies du cinéma*, *op. cit.*, p. 113.

315 Terme de Bruce Bégout, in Yann Perreau, « Bruce Bégout, *La découverte du quotidien* » [En ligne], *Artpress*, décembre 2005.

316 *Id.*

Pour la littérature, on observe une véritable acceptation de l'aspect fuyant de l'ordinaire dans l'interprétation qui en est faite, car il apparaît souvent que le matériau textuel est organisé indépendamment d'un réel souci de cohérence. Le texte n'est plus uniquement pensé à partir de la causalité et du rationalisme de la représentation, mais s'isole en cherchant sa propre cohérence, son ordre intrinsèque, se détachant de la vieille préoccupation de l'art discutée par Maurice Blanchot, celle de la « pseudo-réponse »³¹⁷. Dans *Elle regarde passer les gens*, Anne-James Chaton fait parfois fi des contraintes de continuité et de logique – qu'accentue la dimension historique de son travail – en compilant de façon décousue certaines informations. De Virginia Woolf, il écrit par exemple : « Elle cueille des champignons. Elle fait bouillir des pommes de terre. [...] Elle tire un feu d'artifice. [...] Elle s'endort. Elle arpente les routes du marais »³¹⁸. Ce portrait pêle-mêle fonctionne ainsi par « images-intercalaires », c'est-à-dire qu'il parvient à rendre l'ensemble de la vie de l'écrivaine cohérente, par l'isolement de certaines images. Paradoxalement, dans le travail non-fictionnel, comme dans *Miettes* de Philippe Artières, on trouve également ce refus du tout-expliqué, du sens clôturé – avec lequel est pourtant familier le genre documentaire. Le disparate des documents, l'aspect fragmentaire de la composition et le refus de la légende ou de l'explication des textes, notamment de l'isolement de l'annonce de la jeune transsexuelle qui précède la postface de l'auteur, offre la possibilité au matériau réel de s'épanouir et de s'ouvrir selon la lecture faite par le récepteur. De même, Georges Perec, attentif aux effets des phénomènes, écrit par exemple dans *L'Infra-ordinaire* que passent « des cars de CRS », en raison des « (incidents récents entre Juifs et Arabes) »³¹⁹. Mais l'écrivain se contente littéralement d'une parenthèse, et ne prétend aucunement donner des informations supplémentaires au lecteur, soit de participer à une Histoire détaillée de l'année 1970, mais bien de taire les événements ou de les anonymiser. Il est probablement plus facile au cinéma de faire émerger des images d'événements, de personnages, de situations inexplicables, mais même en fiction, la réception du spectateur peut parfois avoir des attentes quant à l'identité, l'origine, la nature ou la cause d'un de ces phénomènes. Toutefois, des cinéastes comme Agnès Varda par exemple, choisissent de suivre cette logique, et notamment dans l'appréhension des personnages : Mona, la jeune « routarde » de *Sans toit ni loi* par exemple, n'est perçue que par des travellings qui suivent sa marche, sans que jamais aucune information ne soit donnée, pour favoriser une construction fragmentaire, en « puzzle »³²⁰ et ainsi attribuer au spectateur le droit de reconstitution et d'imagination. Agnès Varda revendique ce choix de conserver une opacité dans le traitement de ses personnages et de son univers fictionnel en général, affirmant sa filiation avec les « tropismes » de Nathalie Sarraute. C'est pour cette raison qu'un film comme

317 Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, coll. N.R.F, 1969, p. 503.

318 Anne-James CHATON, *Elle regarde passer les gens*, *op. cit.*, p. 77.

319 Georges PEREC, *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 23.

320 Agnès VARDA, « Souvenirs, entretiens et commentaire », *Sans toit ni loi*, *op. cit.*

Le Bonheur a pu faire scandale lors de sa sortie, puisque la cinéaste a choisi de ne pas expliquer les choix amoureux du personnage de François, c'est-à-dire la polygamie, ni de les blâmer ni de les louer, mais simplement de les voir se développer. Cette façon de ne s'intéresser qu'au corps, qu'à l'émergence des phénomènes, des comportements, offre la possibilité à la cinéaste d'aller plus loin dans le refus du rationalisme narratif, comme dans *7 p., cuis., s. de b.,... (à saisir)*, où l'agencement des scénettes n'a pas vraiment de logique causale, tout comme la langue assez ordinaire, souvent décousue et arbitraire³²¹ – préfigurant légèrement le travail d'une Valérie Mréjen quelques années plus tard. De fait, Valérie Mréjen s'intéresse à l'émergence du langage ordinaire, des stéréotypes langagiers, et choisit pour les mettre en scène, de les isoler par le recours au fragment et de prendre complètement ses distances avec l'idée d'une instance narrative, et *a fortiori* avec les informations que le discours narrativisé peut apporter. C'est le cas dans *Eau sauvage*, où Valérie Mréjen fait le choix de n'écrire que les paroles de son père, comme des interventions directes, sans qu'elles soient introduites par un narrateur, ni même réceptionnées par un interlocuteur. Ainsi, l'identité du père ne se forme qu'à partir de ses paroles, et le *medium* littéraire apparaît comme un choix pertinent du fait même qu'il autorise cette abstraction de l'identité par la fragmentation textuelle, que ne pourrait véhiculer un film aussi efficacement, car il imposerait une image fixe et définie du personnage. La nouvelle d'Ernest Hemingway, *For sale: baby shoes never worn*, connue comme une des plus courtes dans le monde, joue justement sur cette libération du sens à partir d'un micro-fragment. L'imagination est convoquée à partir de l'extrême resserrement du narratif, et se déploie dans le blanc, le vide et l'inaccompli. Le *medium* cinématographique offre également à Valérie Mréjen un espace de liberté pour suggérer des réalités qu'elle se refuse à donner : on le voit dans *Leur histoire*, vidéo qui consiste en un collage de photographies de paysages de vacances, sur une bande-image cinématographique qui représente un couple en train de parler. Se crée en effet un décalage entre l'image et le texte – soit les paroles des personnages qui expriment des clichés chacun leur tour sans jamais s'écouter –, qui pousse tout d'abord le spectateur à interpréter cette situation comme incohérente, avant de pouvoir justement percevoir le sens dans le creux et l'écart entre ces deux *media*. Le rapport entretenu entre le texte et l'image n'est pas illustratif, mais repose sur un lien quasi-fantasmatique, où les images apparaissent comme des projections mentales d'un avenir idéalisé, mais impossible, ou comme les souvenirs d'un passé désormais révolu. La cohérence est aujourd'hui déplacée, car il ne s'agit plus tant de penser un monde clos par la représentation que de laisser une place à la contingence dans la représentation, par un travail sur le présent qui dévoile aussi bien la présence que l'absence du

321 Agnès VARDA, *7 p., cuis., s. de b.,... (à saisir)* [1984], « Varda tous courts », DVD1, Arte Éditions et Ciné-Tamaris, 2012, 27 min. La propriétaire de l'appartement lance par exemple : « Elle a encore laissé les mégots dans l'entrée. Cette Yolande est impossible. Elle cuisine bien ».

réel. Cette conception de l'art est assez proche de celle des Surréalistes, pour qui le réel ne peut se dénicher que dans une expérience de la dérive incertaine et de l'inconscient. Et finalement, une romancière comme Nathalie Sarraute se place également dans ce genre de questionnement, en faisant émerger dans ses romans les zones cachées de la conscience et son état dans la conversation : il s'agit bien de révéler des profondeurs presque imperceptibles par un traitement particulier du langage.

Aujourd'hui, les choses ont toutefois changé, puisque cette expérience imparfaite de la conscience est légèrement abandonnée au profit de créations de formes qui sont devenues elles-mêmes fébriles et expérimentales – puisque « l'idée de chef-d'œuvre a disparu »³²² –, mais plus affirmées dans leurs représentations, parce que plus réduites et minimalistes. Si l'on compare le travail réalisé par Marguerite Duras dans *La Vie matérielle*, à celui d'Hélène Villovitch dans *Pour en finir avec mon sofa* – comparaison sur laquelle nous reviendrons –, on observe assez clairement que l'autobiographie passe du régime de la cohérence, de l'organisation – quand bien même Duras écrit assez librement les épisodes de sa vie – à un travail bien plus éclaté, et cependant focalisé sur un événement, la réalisation du film *Sofa*. De même, cette incomplétude, si l'on se réfère à l'intervention de Pierre-Henry Frangne « Le fragment et le quotidien dans l'art », est tout à fait évidente, dans la mesure où le fragment s'oppose à l'idée de « simplicité, [d']unité et [d']identité »³²³, tout comme l'ordinaire. Antony Fiant dans son ouvrage *Pour un cinéma contemporain soustractif* opère une distinction pour qualifier les narrations contemporaines dans le domaine cinématographique, et observe que le récit est rarement clos, échappant à la fermeture de sens soit par la pauvreté de la narration, soit par une richesse qui est celle des interrogations. Et la littérature contemporaine semble répondre sensiblement à cette même distinction : si le travail de Leslie Kaplan dans *Millefeuille* possède un aspect invasif et bavard, contrairement aux œuvres d'une Valérie Mréjen par exemple, il est assez évident que Leslie Kaplan parsème son récit de questionnements, et en particulier autour de la vieillesse, de la vie intérieure – et aucunement de la psychologie ! – de son personnage, qui passe avant tout par le langage et la gestuelle de celui-ci. En découle dès lors une forme de suggestion et d'incertitude qui règnent dans l'univers du roman, et dont le lecteur peut se saisir pour interpréter ce qu'il a sous les yeux, malgré le fait que le roman soit, selon Michael Sheringham, la forme la moins adéquate pour dire le quotidien, dans la mesure où le roman explique, explicite et informe sur les causes des événements. Toutefois, certaines œuvres contemporaines comme *La Première Gorgée de Bière* de Philippe Delerm, perpétuent un modèle d'appréhension de l'ordinaire relativement conventionnel. Même s'il échappe à la causalité par la succession de petits événements, il clôt la représentation par la contrainte du

322 Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 583.

323 Pierre-Henry FRANGNE, *op. cit.*

sujet qu'il s'impose. Mais Michael Sheringham ajoute un point essentiel, qui vient confirmer notre lecture, selon lequel c'est en appuyant l'artifice du procédé romanesque que l'ordinaire parvient à être saisi avec plus de justesse. En littérature, le refus de l'explication repose sur le traitement du langage, que l'écrivain peut violenter, trouer à sa guise, manier et déformer. Si l'on pense à *Stations* de Jane Sautière, on observe que certaines phrases, mimant une forme d'instantanéité de l'écriture, rompant la distance entre le réel et la perception que l'écrivaine en a, provoquent des images insolites, comme celle des « Vaches collées au sol par le museau »³²⁴. Ici, Jane Sautière supprime l'élément de comparant et présente ainsi cette réalité absurde, irrationnelle, comme perception du monde ordinaire. Cette ouverture esthétique réalisée dans certains travaux contemporains qui se penchent sur l'ordinaire provient également en partie d'un refus de hiérarchisation entre la prétendue réalité et la perception que l'on en a. Il ne s'agit pas tant pour ces artistes de construire un monde déterminé que d'offrir la possibilité – aux personnages, au lecteur/spectateur et à l'artiste lui-même – de la réception immédiate du monde. Mais les artistes peuvent également jouer sur la composition de leur œuvre pour mettre à mal le principe de causalité. Ainsi, ce sont souvent les petits faits isolés qui, une fois recomposés en somme, peuvent donner une cohérence à l'ensemble de la représentation, comme entend le faire Philippe Artières de l'Histoire elle-même, sans que soit forgé un moule cohérent dans lequel viendront se lover les faits. Mais cela est naturellement plus frappant quand le travail est « documentaire », et c'est en cela que le travail d'un Philippe Artières, qui tente de constituer une « *histoire potentielle* »³²⁵, est très déconcertant. Dans *Des routes*, l'auteur manifeste une écriture des plus paradoxales, dans la mesure où il anéantit l'événement, le principe de causalité, l'identification des circonstances, par une écriture du souvenir qui est fragmentaire et en vrac, mais parvient en même temps à redramatiser les choses par des images percutantes : « Un bus, une voiture, enfer : 53, flammes, 44 enfants, vifs, sommeil »³²⁶. Mais on retrouve des travaux encore plus radicaux dans leur volonté de déconstruction, voire de destruction du discours cohérent qui fait du monde un « chaos lissé »³²⁷, comme celui de Sylvain Bourmeau, qui fragmente des articles de presse pour se défaire des discours journalistiques qui aplatissent les faits, les rendent équivalents, au profit d'une retrouvaille entre « le sensible [et le] sens »³²⁸. À propos des réfugiés qui tentent de rejoindre l'Angleterre, le journaliste écrit : « une rivière de gadoue / un Afghane / joue au ping-pong / dur / encore plus dur / sur nous / la zone / de mètres carrés battus / de traces noires / cabanes tristes / avant le petit-déjeuner / une procession / dans les bras / sans papiers / pour traduire / les

324 Jane SAUTIÈRE, *Stations*, *op. cit.*, p. 127.

325 Philippe ARTIÈRES, *Miettes*, *op. cit.*, p. 8.

326 Philippe ARTIÈRES, *Des routes. Accrochage*, Paris, Éditions Pauvert, 2018, p. 65.

327 Sylvain BOURMEAU, *Bâtonnage*, *op. cit.*, p. 134.

328 Johan FAERBER, « Sylvain Bourmeau : la Poésie à coups de bâtons (*Bâtonnage*) » [En ligne], « Livres, Rentrée d'hiver 2017 », *Diacritik*, 16 janvier 2017.

banderoles »³²⁹. Paradoxalement, l'entreprise de sape opérée par Sylvain Bourmeau, vient ici réinjecter du sens par le recours à un langage lapidaire et sensible, à des informations auxquelles le lecteur peut être confronté régulièrement, au point de ne plus en mesurer l'importance. Toutes ces pratiques, qui mettent en œuvre diverses stratégies de mise à distance de la rationalité de la représentation, au sens de système clos, confirment l'idée que c'est en « refus[ant] l'empire de la logique »³³⁰ et en offrant une place à l'indétermination et au paradoxe inscrit dans le langage, que peuvent émerger des significations nouvelles. Le refus de se soumettre à des formes littéraires ou cinématographiques conventionnelles permet également de faire de l'ordinaire un espace des possibles, comme Miranda July dans *Il vous choisit*, qui met en valeur les pratiques de subversion du réel ordinaire, les « manières de faire »³³¹ des personnes rencontrées, au travers de leurs activités, et passions, qui vont du travestissement à l'écriture, en passant par la collection d'images et l'élevage de chats sauvages. Mais ce qui ressort de ces œuvres, c'est une intention de dévoilement du vécu, avec ce qu'il comporte d'imperfections, de tensions et de discontinuité, qui envahit notamment le traitement du temps et de l'espace et qui détermine le travail sur la matérialité.

2.2 Dire l'être-au-monde : les déplacements contemporains vers le *medium-objet*

2.2.1 L'ordinaire-surface et l'ordinaire-authentique : dépassements contemporains

Il s'agit, pour introduire les questionnements relatifs au traitement de l'espace et du temps dans les écritures de l'ordinaire, d'observer les deux principales tendances de la représentation du réel, auxquelles échappent par divers biais les écritures contemporaines. La distinction opérée entre un ordinaire que nous avons qualifié de « surface » et un ordinaire de la « profondeur » provient d'observations qui ont permis de dégager ces deux esthétiques : les années 1960, en littérature comme en cinéma, s'affirment comme la période où l'ordinaire naît véritablement en tant qu'objet de représentation pour lui-même. Or, il apparaît difficile de représenter quelque chose uniquement « pour lui-même », et surtout lorsque ce quelque chose est informe, diffus et imprécis. C'est pourquoi, les différentes esthétiques des années 1960 vont s'appuyer sur la perception de l'artiste qui met en scène l'ordinaire, en privilégiant un aspect de sa nature, qu'il soit vu comme un lieu de l'abondance, ou comme un espace vide – et paradoxalement de profondeur. Nous verrons qu'aujourd'hui les représentations de l'ordinaire échappent à cette dichotomie, en jouant sur les deux niveaux d'appréhension mais surtout en y

329 Sylvain BOURMEAU, *Bâtonnage*, *op. cit.*, p. 127.

330 Derek SCHILLING, *Mémoire du quotidien : les lieux de Perec*, *op. cit.*, p. 46.

331 Voir Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.*, p. 39. Il définit ainsi les « manières de faire » : « [Elles] constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle ».

répondant par des recherches formelles qui viennent contribuer à une approche plus complexe de ce réel. Ce que nous entendons par « ordinaire-surface », c'est un réel qui est représenté par ses phénomènes, leur apparence et leur manifestation. De fait, un livre comme *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec, instaure ce rapport au monde comme expérience vécue par une écriture quasi-impressionniste. Car, comme l'écrit Jacques Aumont, l'Impressionnisme pictural est « peinture d'exploration des apparences visibles, soumise aux impressions reçues du spectacle de la nature »³³², c'est-à-dire une représentation qui cherche à saisir le mouvement des choses et des êtres tel qu'il apparaît à l'observateur. L'attention aux détails, la volonté d'énumération et de quasi-exhaustivité donnent à voir le réel ordinaire comme l'espace d'une abondance d'éléments et de signes, c'est-à-dire comme une surface de laquelle émergent des éléments bruts, dans une gratuité qui semble presque orchestrée, à la manière de *L'Opéra-Mouffe* d'Agnès Varda. Cette façon d'approcher le réel se retrouve également au cinéma, chez Jean-Luc Godard par exemple qui, dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, opère un même démembrement du réel dans le but d'en faire ressortir l'aspect chaotique – renforcé par des bruits omniprésents et entêtants. Plus encore, ce film de Jean-Luc Godard peut faire écho au travail de John Dos Passos dans *Manhattan Transfer*, dans la mesure où tous deux présentent des dialogues fragmentaires – c'est-à-dire isolés, indépendants par rapport à une trame stable –, et surtout parce qu'ils font surgir des scènes singulières du brouhaha du monde moderne : « Elle marchait à pas rapides, trop petits à cause de sa jupe étroite. [...] Dans la lourde chaleur des rues, les magasins, les gens endimanchés, les chapeaux de paille, les ombrelles, les tramways, les taxis surgissaient, l'environnaient d'étincelles, l'effleuraient d'éclairs tranchants, [...]. Elle se frayait un chemin à travers une inextricable mêlée de bruits, rugueux et tranchants, en dents de scie »³³³.

Georges Perec va plus loin dans sa démarche, puisqu'il cherche véritablement à transcrire le réel tel qu'il apparaît et émerge, alors que John Dos Passos et Jean-Luc Godard ne poussent pas le procédé jusqu'à un tel niveau de fragmentation et de résiduel, lui préférant des « situations optiques et sonores pures ». La représentation fait bien de l'ordinaire une surface extérieure, accessible par les sens, et évoque la « quotidienneté [comme] en proie à de perpétuelles mutations »³³⁴. Pour les Surréalistes également, l'appréhension du réel se fonde sur ses manifestations physiques, mais elles sont pour ces écrivains un moyen d'accéder à autre chose, à une profondeur plus spirituelle qui se trouve recouverte. D'où l'apparition, dans *Les Champs magnétiques* par exemple, d'éléments concrets, que l'usage de la métaphore vient ensuite réévaluer, approfondir et explorer : « La profondeur des Halles est moindre que celle de

332 Jacques AUMONT, *De l'esthétique au présent*, op. cit., p. 45.

333 John DOS PASSOS, *Manhattan Transfer*, op. cit., p. 172.

334 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, op. cit., p. 349.

l'océan Pacifique. [...] La grêle horizontale des prisons, ce merveilleux trousseau de clés, nous empêche de voir le soleil »³³⁵. Sans aller jusqu'à une ambition de totalité, ces artistes tentent de saisir et de glaner les multiples faits simultanés qui émergent au quotidien, dans un langage mouvementé, de la profusion, c'est-à-dire de s'emparer de l'expérience vécue de l'ordinaire. Mais certaines œuvres, comme *Un homme qui dort* de Georges Perec, acquièrent un statut ambigu, car s'il y a bien un réel entêtant, qui se compte et s'énumère, on remarque toutefois que le roman bascule vers une dimension plus existentielle par le retrait volontaire du personnage de la vie sociale. Cependant, ce choix est bien celui d'une rupture avec le quotidien, alors que ce que nous souhaitons commenter, c'est bien le développement d'une vie ordinaire opéré sous un prisme existentiel et non plus purement phénoménal. Autrement dit, s'affirme dans certaines œuvres une représentation qui inscrit le personnage dans un ordinaire défini, calme, qui peut parfois revêtir une forme de cruauté, supposée être en profondeur, dans le niveau « existentiel » du réel. L'ouvrage de Dominique Chateau intitulé *Philosophie du cinéma* étudie ces aspects, et fait référence aux analyses d'André Bazin sur le néo-réalisme pour discuter de l'aspect existentiel du cinéma italien. Et de fait, nous pouvons penser à l'analyse qu'il propose du film de De Sica, *Umberto D.*, dans laquelle il affirme que la grâce de la représentation provient en partie de la qualité photographique des images, de la grande maîtrise des plans qui sont comme des véhicules privilégiés d'une « ontologie de l'image ». Au cinéma, un film comme *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman semble emblématique de cette dimension qui cherche à faire ressentir l'ordinaire dans son essence, sans toutefois que jamais ne soit donnée au spectateur une quelconque intériorité du personnage, incarné par Delphine Seyrig. Par « essence », il faut donc comprendre une sorte de présence assourdissante, une *vérité* qui émane grâce à un dépouillement de la représentation, c'est-à-dire un « surcroît de sens »³³⁶ qui provient justement de l'insignifiance et de l'absence de relief. Le travail réalisé par Chantal Akerman comporte une dimension phénoménologique, en ceci que le spectateur peut avoir l'impression de percevoir, derrière les apparences calibrées, réglées, une certaine substance du réel ordinaire, comme si les gestes de Jeanne Dielman, son corps, incarnaient la véritable nature du quotidien. La profondeur du réel dans le film passe par un travail sur les plans, longs et immobiles, qui permettent d'épuiser l'environnement du personnage, de s'y plonger surtout, mais également par la linéarité et l'objectivité qui font de l'ordinaire une couche dense à percer. L'hyperréalisme de *Jeanne Dielman* parvient à proposer ce que Corinne Maury appelle du « temps d'habitation »³³⁷, c'est-à-dire le déploiement d'images qui suggèrent de la *présence*, davantage que de la représentation, par une plénitude ontologique qui,

335 André BRETON, Philippe SOUPAULT, « Ne bougeons plus », *Les Champs magnétiques*, *op. cit.*, p. 76.

336 Pierre MACHEREY, « Le quotidien, objet philosophique ? », *op. cit.*

337 Corinne MAURY, *Habiter le monde*, *op. cit.*, p. 183.

paradoxalement chez Chantal Akerman, dépend du dépouillement esthétique. Cette surface lisse des choses et des gestes du personnage recouvre une violence qui est intrinsèque au quotidien, celle de la répétition, de l'aliénation corporelle et mentale, qui s'exprimera dans la dernière partie du film, après la fissure opérée par Jeanne Dielman dans la continuité et la linéarité conventionnelle de sa journée. Mais il est évident que le prisme de la fiction joue un rôle déterminant dans ce processus de dévoilement, car des films comme *Eat* ou *Sleep* d'Andy Warhol, ne peuvent prétendre accéder à un même niveau de réalité, quand bien même il s'agit d'images brutes, non fictionnalisées, qui décrivent simplement, soit un homme en train de manger, soit un homme en train de dormir. Dans ces deux cas, les activités ordinaires deviennent des surfaces planes et du même coup des habitudes mystérieuses, puisque l'artiste ne s'autorise aucun remaniement des images, aucun mouvement de la caméra et refuse d'indexer les images sur une temporalité qui viendrait y ajouter une part de narrativité et donc d'artifice, afin d'effriter l'épaisseur du réel. Le sentiment de « présence » provoqué par le travail de Chantal Akerman repose sur une esthétique de l'apparence, et non plus de l'apparition comme chez Perec, puisqu'il s'agit d'« exprimer la signification concrète et essentielle du monde »³³⁸ dans sa matérialité, tout en suggérant un ordre³³⁹ intrinsèque. Le principe représentationnel ne consiste plus à se reposer sur des détails qui font vrais, mais justement à employer des « symptômes du vide »³⁴⁰ qui permettent de faire ressentir le réel, comme une surface illusoire ou comme une niche de significations. De même, le roman de Peter Handke, *La Femme gauchère*, rappelle à bien des égards le film de Chantal Akerman, dans la mesure où l'écriture s'attache de très près au personnage de Marianne, qui demande à son mari au début du roman de s'en aller. Peter Handke fait le choix de décrire les mouvements et actions du personnage dans un langage d'une grande simplicité, d'un dépouillement saisissant, mais dans une organisation narrative qui suggère, comme dans *Jeanne Dielman*, un ordre du quotidien contraignant et une pesanteur, un malaise omniprésents.

Elle alla, les yeux fermés, en tous sens à travers la pièce, puis tournant sur un talon, elle changeait de sens, obliquant, puis obliquant encore, très vite, à reculons. À la cuisine elle se retrouva devant l'évier où s'empilait la vaisselle sale. Elle la rangea dans la machine à laver la vaisselle, alluma le transistor [...]. Elle éteignit l'appareil, se baissa, ouvrit la machine à laver, en tira des ballots emmêlés de draps humides [...]. Elle se gratta vivement la racine des cheveux de la main entière, jusqu'à en saigner légèrement.³⁴¹

338 Dominique CHATEAU, « Basin : qu'est-ce que l'ontologie du cinéma ? », dans « Chapitre 1 : La philosophie du phénomène cinématographique », *Philosophies du cinéma, op. cit.*, p. 58.

339 Voir l'étymologie d'« ordinaire », page 5 de ce mémoire.

340 José MOURÉ, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. Champs visuels, cité par Richard G. Spavin, « Reformuler l'expérience cinématographique en expérience littéraire : le spectateur comme lecteur dans *Le Camion* de Marguerite Duras » [En ligne], *Fabula-LbT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=779#bodyftn13>.

341 Peter HANDKE, *La Femme gauchère*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1978, p. 63, trad. de Georges-Arthur Goldschmidt, *Die linksbandige Frau*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976.

La précision angoissante des actions réalisées par Marianne mène au paroxysme de l'étrangeté – un paroxysme qui est paradoxalement tu par Peter Handke, amenuisé par son écriture anti-dramatique –, à travers la description d'un geste insignifiant qui semble porter le tragique du monde et de sa vie. Si le cinéma apparaît comme l'art idéal pour formuler des vérités sur le réel à partir d'un langage dépouillé et d'images lisses, dans la mesure où il possède un caractère « indiciel »³⁴², certains écrivains ont aussi l'ambition de découvrir l'essence des choses, par-delà – ou à partir parfois – de leur extériorité, de leur expressivité première. C'est le cas du poète Francis Ponge qui, dans son recueil *La Rage de l'expression*, tente d'accéder à l'essence de choses, animaux et plantes, en abandonnant la « compilation »³⁴³ au profit d'un bêchage par la langue. Chaque élément fait l'objet d'une, voire de plusieurs descriptions, qui vont permettre au poète de révéler, à partir de l'aspect sensible de la chose, une certaine connaissance de sa nature, à l'image de la « graine »³⁴⁴ qui se trouve au cœur du fruit. Pour cela, Ponge use de techniques aussi variées que la recherche étymologique, la mise en scène du processus de création, les digressions et retours en arrière, c'est-à-dire une subjectivité, que l'on ne retrouve pas du tout dans le travail de Chantal Akerman par exemple. Le *medium* littéraire semble plus prompt à proposer la constitution de connaissances à partir de sa capacité à insister, à s'entêter, quand au cinéma, il s'agit davantage d'observer avec une certaine neutralité et de laisser les choses parler d'elles-mêmes. C'est ce que montre très clairement la transposition du *Parti pris des choses* au cinéma par Jean-Daniel Pollet qui, avec *Dieu sait quoi*, réussit à faire éclore les objets filmés, à en faire ressentir l'énergie dans leur matérialité, par une caméra qui en est certes très proche, qui les caresse presque, sans toutefois que le langage cinématographique viennent totalement briser cette surface, comme le fait le poète. Ainsi, comme l'écrit Michael Sheringham, la résistance que présente l'ordinaire face aux tentatives d'écriture provient de sa nature ambivalente, qui consiste aussi bien en une forme de platitude que de profondeur.

De ce fait, les artistes contemporains qui s'intéressent à cet objet ne privilégient plus nécessairement une de ces caractéristiques, mais les dépassent par des représentations plus artificielles et des stratégies créatives qui mettent à mal cette bipolarité. L'ordinaire, étant d'une part « fastidieux, pénible et sordide »³⁴⁵, mais en même temps « inépuisable, irrécusable[...] toujours inaccompli et toujours échappant aux formes ou aux structures », il se voit ainsi réinvesti dans les œuvres contemporaines de son ambivalence primordiale. Au cinéma, il semble toutefois plus difficile de faire jaillir cette forme de réel condensé à partir de la « concrétude » du monde, puisque les films dits « contemplatifs » ont tendance à envelopper

342 Almut STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, op. cit., p. 85.

343 Francis PONGE, *La Rage de l'expression*, op. cit., p. 37.

344 Voir note de bas de page n° 95, page 37.

345 Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 357.

les choses ordinaires d'un voile qui est déjà sublime³⁴⁶. Mais Jim Jarmusch, avec *Paterson*, en parsemant son récit de petites scènes ordinaires – le jeune rattaché à la laverie, etc. – dans une trame qui se veut volontairement lisse et répétitive, parvient légèrement à faire ressentir l'ambivalence essentielle de l'ordinaire, sa constance *et* son imprévisibilité. Cependant, son langage, moins expérimental que dans les textes que nous allons étudier, ne permet pas complètement de faire ressentir l'essence de l'ordinaire, en cela que les scénettes semblent être orchestrées parfaitement, et leur émergence toujours spectacle. En effet, des artistes comme Valérie Mréjen retranscrivent parfaitement cette dialectique qui se joue dans l'ordinaire. Celle-ci y parvient en instaurant une rencontre entre le dépouillement narratif et stylistique d'une part, et la représentation d'un monde ordinaire chargé, c'est-à-dire où les situations intersubjectives sont conflictuelles. Si Sarraute choisit d'écrire des récits qui débordent d'une vitalité imparfaite, à l'image des échanges, Valérie Mréjen opte elle, pour des scénettes qui ne visent aucun mimétisme, mais qui englobent les échanges de blancs, de silences afin d'en faire ressortir les tensions. Dans *Leur histoire*, c'est la rencontre entre des cartes postales très expressives et des échanges neutres et déconnectés, qui permet de libérer la sous-histoire tragique du couple. Il y a donc souvent chez Valérie Mréjen une volonté d'éclairer des situations émotionnellement chargées par un langage du vide. Cependant, l'inverse est aussi réalisé dans ses travaux : dans *ABCDEFGHIJKLMNQPQRSTUVWXYZ*, la liste suggère une profusion du réel (« Enseignes », « Écrans », etc.), tout en anéantissant l'impression du flux incessant de la ville par un dispositif résiduel, fragmentaire. Anne-James Chaton réalise le même type de procédé ambivalent dans ses œuvres, et notamment en ce qui concerne le traitement de l'information politique. Dans son poème sonore « Dernière minute », Anne-James Chaton énumère divers événements internationaux, reflets d'un monde en mouvement, à la façon des médias – « attentat à la voiture piégée en Colombie », « une épidémie de choléra en Papouasie-Nouvelle-Guinée », etc. : cette poésie-monde tente de faire émerger la plénitude du monde, d'englober le réel dans ce qu'il a d'extra-ordinaire – au sens de quelque chose qui prend sa racine dans l'ordinaire, mais s'en différencie – par un rythme. Mais le poème dévoile également par ses lacunes, par le refus d'une continuité narrative, l'aspect insaisissable de ce chaos moderne. La vie et l'Histoire, réduits au minimum de leur expression, ne sont plus des données cohérentes, mais Anne-James Chaton leur donne le pouvoir percutant de l'expérience directe de la réalité, en en faisant de micro-récits. Le travail de Leslie Kaplan dans *L'Excès-usine* est encore plus saisissant, car il cherche véritablement à décrire l'expérience vertigineuse

346 Pensons par exemple à *Still the water* de Naomi Kawase. Peu nombreux sont les objets prosaïques filmés de près, la cinéaste privilégiant les éléments naturels, comme manifestations d'une puissance spirituelle du réel. Et quand elle filme des objets, ils dénotent, appellent un univers immédiatement poétique, sans que le spectateur n'ait même le temps de toucher du regard cet objet censé être familier. Les corps ne sont également jamais saisis pour eux-mêmes, dans leur matérialité, mais sont toujours fondu dans un élément, l'eau, l'air, la terre, comme lorsque la maman de la jeune fille observe sa main devant les rayons du soleil.

de l'usine, par l'intermédiaire d'éléments, de personnes, d'objets toujours présents, mais qui en même temps sont porteurs, derrière leur « physicalité » âpre, d'une profondeur. L'écriture de Leslie Kaplan s'accroche aux objets dans leur matière avant de n'en retenir finalement que des formes, mystérieuses et pleines d'une présence. Ainsi en est-il du fragment suivant : « On voit des emboîtements, des cadres, des escaliers. / Des marches montent et descendent. L'air est éliminé, on voit surtout des lignes »³⁴⁷. À partir de la description de la réalité, Leslie Kaplan parvient à faire sentir le poids du réel, tout comme Sylvain Bourmeau qui, par une démarche subversive de bâtonnage, fait apparaître des faits bruts qui ne sont plus engloutis par le conventionnalisme du discours journalistique, afin de libérer de « l'indéfini »³⁴⁸, du réel pur, non-pollué par la surcharge des significations qu'on lui attribue. Ce mouvement de réappropriation de l'ordinaire passe donc par un certain usage du langage, qui est fragmentaire, partiel, émietté ou par des représentations qui font l'objet d'un décalage, comme chez Édouard Levé. Celui-ci propose en effet dans ses *Œuvres* de subvertir la réalité dans ce qu'elle a de parfait, d'achevé afin de dévoiler ce qui se cache derrière ces apparences : par exemple, il entend projeter un film dans lequel on perçoit des gens qui mangent ou boivent, en le privant des sons, ou propose également de reproduire des échanges dans un brouhaha qui rend les paroles incompréhensibles. Il y a donc bien dans les approches contemporaines, qui sont autant d'écritures « des restes », un dépassement par les formes, de la représentation figée de l'ordinaire, perçu ou bien comme lieu de l'abondance d'événements surgissant ou comme espace vide. L'exploration de nouvelles formes d'expression laisse ainsi s'échapper l'image d'un ordinaire qui n'est ni tout à fait surface, ni tout à fait profondeur.

2.2.2 De l'espace comme représentation à l'espace vécu

Les reconfigurations poétiques qui ont lieu dans le contemporain concernent tout naturellement le traitement de l'espace littéraire, c'est-à-dire la façon d'écrire, de percevoir et de donner à voir l'expérience de l'espace dans la fiction. Car, si l'ordinaire a l'allure d'un tout, il est toutefois envisageable par la décomposition des propriétés qui le définissent. Heidegger écrit dans *Qu'est-ce qu'une chose ?* que la « détermination essentielle de la chose, d'être un "cette chose-ci", est fondée dans l'essence de l'espace et du temps »³⁴⁹, c'est pourquoi il est important que nous nous arrêtons sur la notion d'espace. Les artistes, et en particulier les cinéastes des années 1960 ont par ailleurs engagé un vrai travail de réappropriation de l'espace dans leurs œuvres, en le traitant de façon « dynarrative »³⁵⁰, c'est-à-dire en refusant la linéarité, la succession de lieux et leur lien par le passage des personnages ou par le biais d'une action,

347 Leslie KAPLAN, *L'Excès-l'usine*, op. cit., p. 99.

348 Sylvain BOURMEAU, *Bâtonnage*, op. cit., p. 134.

349 Martin HEIDEGGER, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, op. cit., p. 27.

au profit d'un espace segmenté qui s'autonomise. Si l'on considère les définitions données par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien*, pour qui le lieu est une « configuration instantanée de positions [et] implique une indication de stabilité »³⁵¹ et l'espace, « un lieu pratiqué », nous comprenons que de l'importance de l'espace, nous passons à celle des lieux, en ceci qu'au cinéma, les situations optiques et sonores pures discutées par Deleuze dans *Cinéma 2. L'Image-temps*, donnent à voir des îlots spatiaux propres et limités. La cinéaste Agnès Varda a par ailleurs reconnu que le « chaos, le continu-discontinu de nos vies [et *a fortiori* de l'espace] s'exprime bien par le cinéma »³⁵². Parfois, le cinéma dissimule cette discontinuité fondamentale sous une pseudo-continuité apparente, comme dans *Ce vieux rêve qui bouge* d'Alain Guiraudie : on voit par exemple dans un plan fixe le patron arriver rapidement dans la cour de l'usine, avant qu'au plan suivant il n'intègre l'intérieur de l'usine. Seulement, la continuité que suggère cette succession immédiate de deux plans est toute illusoire, dans la mesure où dans le premier plan, le patron porte une veste qu'il n'a plus à l'intérieur. Toutefois, la définition donnée par Michel de Certeau semble occulter le fait que de nombreux cinéastes ont travaillé à une re-spatialisation des lieux, dans la mesure où ils ont pu apparaître comme des profondeurs où objets et personnages se meuvent, comme des aires qui respirent et s'autonomisent par rapport aux actions, pour accéder à un véritable statut qui n'est plus simplement celui du liant ou du décor. L'espace peut donc devenir sujet à part entière, et c'est très précisément le cas dans le cinéma d'Agnès Varda, qui tisse des liens très forts entre ses personnages et les lieux qu'ils habitent ou par lesquels ils sont habités. Le village de *La Pointe courte* devient ainsi un des sujets du film et *Daguerréotypes* tente de saisir les commerçants de la rue Daguerre à Paris dans l'immersion la plus complète au sein de leur espace de vie et de travail. L'écriture perecquienne s'inscrit dans cette même dynamique, dans la mesure où l'espace, comme dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, peut aisément devenir le protagoniste du livre. Et celui-ci nous invite également à penser l'espace ordinaire comme lieu de multiples mouvements et de rythmes, suivant dans son ouvrage précédemment mentionné, les flux qui le traversent, mais aussi les « accalmie[s] »³⁵³. Il s'agit pour Georges Perec d'observer les mutations de l'espace opérées par les passages, les traversées des gens, voire également la mémoire qui s'y niche, comme dans *Les Lieux d'une fugue*. Et selon Michael Sheringham, le quotidien est plus efficacement saisi lorsqu'il est appréhendé selon des concepts comme le rythme, la sérialité, la répétition, plutôt que par des activités précises, soit

350 Voir Véronique TAQUIN, « Affect impersonnel, conscience et temporalité : le dynarratif dans *India Song* – film », in Jean Cléder, Gilles Mouëlic (dir.), *Nouvelles Vagues, Nouveaux Rivages : Permanences du récit filmique (1950-1970)*, *op. cit.*, p. 93.

351 Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.*, p. 173.

352 Agnès VARDA, « Le continu-discontinu de nos vies s'exprime bien par le cinéma », interview d'Alain Veinstein, *France Culture*, 05 avril 1994.

353 Georges PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, *op. cit.*, p. 15.

un contenu objectif. Valérie Mréjen apparaît aussi très attentive à ces rythmes qu'impose la vie ordinaire, et notamment dans son *Exercice de fascination au milieu de la foule*, où elle filme notamment – presque à la manière des *Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy – la traversée surréaliste et presque chorégraphique de parapluies dans le centre de Tokyo. Les mouvements de la vie et ceux du corps sont donc ce qui détermine dans ces travaux le déroulement du récit, la narration, comme l'explique très clairement Michel de Certeau. Selon lui, la marche est semblable à l'énonciation, puisqu'elle implique un processus « d'appropriation »³⁵⁴ de l'espace, tout comme l'énonciation s'approprie la langue. Le corps, présent dans la fiction, vient impulser de la narration par son rapport à l'espace. Dans *Le Poids du monde*, Peter Handke manifeste son attention à la respiration du monde, et la retranscrit en acceptant les déformations provoquées par la perception, mais surtout en exprimant son « être-au-monde ». De fait, l'écrivain et cinéaste fait le choix de s'inscrire comme sujet dans son espace ordinaire et de ramener ses notes à cette origine, en faisant parfois se rencontrer le paysage extérieur et sa propre pensée : « Regardant par la fenêtre dans le train à l'arrêt j'avais continué de rouler en pensée ; puis le train lui aussi repartit et bientôt il m'eut pour ainsi dire rattrapé : étrange moment de dédoublement lorsque mon trajet-pensée et le trajet du train se superposèrent un instant et puis il n'y eut plus que le train qui roulait »³⁵⁵. Cette façon d'entremêler intériorité et extériorité, d'élaborer un espace subjectif qui reflète l'âme de l'individu ou qui a directement effet sur celle-ci – fondement de la psychogéographie de Debord – est aujourd'hui encore très présent dans l'écriture, et notamment dans *Stations* de Jane Sautière où les parcours que l'écrivaine décrit, sont autant d'immersions dans sa géographie intérieure. Son écriture, nourrie des paysages qui défilent et de son intériorité tout aussi mouvementée, peut dès lors se déployer dans un rythme authentique par un processus d'harmonie imitative : « Cette petite boutique, épicerie, fruits et légumes exagérément colorés dans l'obscurité, les cases lumineuses des fenêtres des logements en nombre, les gens sont chez eux, nous dans notre bel aquarium, éclairé lui aussi, passant devant tout cela, ravis des petits musiques signalant les stations, toutes différentes »³⁵⁶. Contrairement à Peter Handke qui cherche à saisir l'instant de l'expérience, Jane Sautière privilégie une écriture expansive pour dire son immersion dans l'espace. Le cinéma peut également manifester cette même dichotomie, entre le fragment d'expérience de *Eat* de Warhol, et la recherche d'une pénétration de l'épaisseur du monde dans *Ce vieux rêve qui bouge* d'Alain Guiraudie. L'artiste américain fige par le cadrage stable le corps du « personnage », alors qu'Alain Guiraudie, malgré des plans fixes de l'usine quasiment déserte, insiste sur les mouvements des corps qui se cherchent. Ces différentes façons de négocier le

354 Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire, op. cit.*, p. 148.

355 Peter HANDKE, *Le Poids du monde, op. cit.*, p. 264.

356 Jane SAUTIÈRE, *Stations, op. cit.*, p. 102.

rapport entre le corps et l'espace provoquent plusieurs manières d'appréhender l'existence dans le monde, et déterminent les formes que le support artistique va adopter.

À présent, il s'agit d'observer les nouveautés apportées par le contemporain dans le traitement de l'espace. Car, même si les différentes façons d'approcher l'espace que nous venons de voir – l'espace comme discontinuité fondamentale, l'espace par le rythme, le mouvement, l'espace comme expérience ou l'espace subjectif – sont encore présentes aujourd'hui, elles font l'objet d'approfondissements ou de véritables remaniements. L'une des premières caractéristiques des objets sur lesquels nous travaillons, c'est le lien direct qui se fonde entre l'espace concret et ordinaire dans lequel vit l'artiste et la création de l'œuvre. À la manière du *ready-made*, qu'a pu expérimenter Marcel Duchamp avec *Fontaine*, nos artistes prélèvent des éléments du réel, extraient des objets, images ou mots de la matière du monde. L'espace qui naît à l'intérieur de l'œuvre devient donc ambigu, entre fiction et réalité, et se développe dans une sorte d'immédiateté illusoire. Le poète et performeur Anne-James Chaton est assez représentatif de cette tendance : dans « D'ouest en est », il énumère des actions banales en prenant en compte très précisément les déterminations temporelles et spatiales dans lesquelles elles s'inscrivent, créant ainsi une poésie quasi-figurative, à partir de laquelle le spectateur peut se représenter et cartographier mentalement les déplacements décrits. La part fictionnelle est extrêmement réduite, au point que cette forme de poésie-performance provoque chez le récepteur une expérience de l'espace dans laquelle il est inclus. La poésie d'Anne-James Chaton correspond tout à fait cette nouvelle « littérature exposée »³⁵⁷ étudiée par Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal, désignant une littérature qui, non seulement se trouve hors du livre, mais qui semble établir l'espace public comme support premier du texte ou de la voix qui l'expose. Les travaux de Valérie Mréjen et de Clémentine Mélois dans *Sinon j'oublie*, vont dans le même sens, même si l'espace public et ordinaire n'est pas tant le lieu de l'expérience esthétique que celui de la création ou de la récupération³⁵⁸. De fait, Clémentine Mélois se réapproprie l'espace public par sa pratique de glanage de listes de commissions : s'il s'agit bien d'un processus de création et de dynamisation de l'écriture, il y a toutefois reconfiguration de l'espace au sein du livre. La démarche de glanage étant nécessairement fragmentée, fondée sur la dispersion – malgré l'existence de ce que l'écrivaine nomme des « coins à listes »³⁵⁹ –, elle impacte la forme même du roman, qui devient naturellement un recueil. D'une part, les personnages sont ainsi souvent associés à des lieux précis – que les listes peuvent suggérer, comme « Monsieur Bricolage », le « marché », etc. –, la narration est

357 Olivia ROSENTHAL, Lionel RUFFEL, « La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010, p. 3-13.

358 Voir par exemple Valérie Mréjen, *Ping-pong*, p. 31-37. L'artiste y explique sa pratique de glanage dans les brocantes.

359 Clémentine MÉLOIS, *Sinon j'oublie*, *op. cit.*, p. 8.

abandonnée au profit de micro-histoires, mais surtout l'espace-livre lui-même est bouleversé par la présence des photographies de listes et la fragmentation structurelle. Et c'est ce travail autour du support artistique qui prend une véritable importance dans le contemporain, et en particulier en littérature. La dynarrativité – et ses effets sur l'espace, à présent fragmenté –, largement acceptée et répandue, s'accompagne d'un vrai processus de dynamisation du livre en tant qu'espace – déjà amorcé par Perec dans les années 1960. L'exemple d'*Accident de personne* de Guillaume Vissac correspond tout à fait à cet aspect-là, puisqu'à la multiplicité des paroles et pensées des gens, qui se croisent, se superposent, s'ajoutent, répond une fragmentation des pages du livre. L'auteur élabore un système de notes de bas de page associées aux paroles principales des usagers des transports en commun, créant ainsi un vaste réseau de correspondances, d'échos, de réponses entre les individus, qui dépasse leur mise en relation concrète dans l'espace public. En plus de développer des caractères d'usagers, Guillaume Vissac parvient à fournir un discours sur l'ordinaire et la pratique de l'espace : la compartimentation de la page, les notes de bas de page ou encore les différentes tailles de police, renvoient directement à notre expérience quotidienne de l'espace, traversée par de multiples points de vue, par la pollution auditive ou par les silences. L'auteur fait d'ailleurs le choix de matérialiser le mutisme de « CELUI... QUE LE SILENCE APPELLE »³⁶⁰, tout en prenant soin de l'approfondir par le dispositif de « tiroirs » langagiers, c'est-à-dire en développant ensuite un discours à propos de ce silence. Le dispositif polyphonique permet une réappropriation et un détournement – qui passe en partie par l'humour – de l'espace ordinaire, prolongé dans le roman par cette écriture fragmentée. L'autre auteur sur lequel nous voudrions nous pencher plus longuement est Philippe Artières, et en particulier pour son ouvrage *Des routes*. Le sujet même du livre est directement lié à la notion d'espace, puisque l'auteur y propose un itinéraire autour du thème de la route, au travers de photos, d'articles spécialisés, d'annonces qui informent des accidents, de références au cinéma et de souvenirs personnels. L'ouvrage apparaît d'emblée comme une proposition de cheminement « presque-historique », comme le proposait également *Miettes*, et s'appuie pour cela sur l'aspect hétéroclite et composite de sa forme. Philippe Artières élabore un système de notes bibliographiques, raye certaines informations, comme le décret *Circulation des automobiles*, introduit des schémas et des plans, afin de saisir divers aspects de cette réalité qu'est la route, et qui dépasse ce simple *moyen* ordinaire de déplacement pour devenir un lieu d'expertise, d'expérience et de partage. L'auteur donne volontairement à son œuvre un aspect inachevé ou brouillon, par l'entrelacement de documents qui semblent *a priori* disposés en vrac. Mais cette dimension témoigne avant tout du désir de provoquer dans la lecture une forme d'expérience

360 Guillaume VISSAC, *Accident de personne*, *op. cit.*, p. 68.

spatiale qui est indissociable de ce qu'on pourrait appeler un « livre-route ». Dans une perspective un peu différente de celle de Guillaume Vissac, Philippe Artières choisit par exemple de laisser deux pages blanches après le témoignage d'un chauffeur sur l'accident de cars près de Beaune : l'espace-livre est lui-même dramatisé, et ce vide de l'écriture apparaît comme un retrait de l'auteur face à une histoire tragique, d'autant plus bouleversante que les derniers mots du témoin sont : « On a fait beaucoup de progrès, et pourtant... »³⁶¹. Cet aspect est également présent dans *Bâtonnage* de Sylvain Bourmeau, avec « CARNAGES À PARIS »³⁶², où l'écrivain fait le choix d'inscrire quatre courts vers tout en bas de la page, pour concrétiser une parole douloureuse et difficile, suite aux attentats de Paris. De même, Philippe Artières tente d'écrire en respectant et reproduisant la respiration du voyage, sa temporalité et sa spatialité, en rythmant l'écriture sur la page. Pour le trajet entre Paris et Strasbourg, l'auteur prend soin de recenser les moindres mouvements de la route et ce qu'elle propose au voyageur, c'est-à-dire en inscrivant progressivement les détails des routes à prendre avec certaines abréviations courantes, mais également les indications ou informations touristiques, telles que « église XII^e et XIII^e s. ; château de la Grange-Bléneau, forteresse du XIV^e s. remaniée au XVIII^e s., etc. »³⁶³. Le décalage entre le texte de Wim Wenders, *Le Rêve américain*, et la photographie familiale au col d'Aubisque produit ce même effet de liberté où le récit est ramifié et dont le lecteur peut s'emparer par des pérégrinations au sein du texte. Ces différentes manières de disséminer des paroles fragmentées dans l'espace du livre, nous invitent en tant que lecteurs à réactualiser la signification de l'œuvre, à s'approprier cet espace par une lecture itinérante. Il est ainsi inévitable, avec un tel traitement du corps textuel aujourd'hui, que le documentaire ait pu être perçu, par Lionel Ruffel par exemple, comme « une [des formes] qui emblématise le plus sûrement l'époque contemporaine »³⁶⁴, en cela que ces pratiques d'écriture ramènent le livre vers l'espace public, ou en font un lieu praticable par une lecture qui devient elle-même fragmentaire. Sans aller jusqu'à considérer ces pratiques d'écriture comme « illitéraires »³⁶⁵, selon l'expression de Bertrand Gervais, il faut reconnaître que la « dimension iconique »³⁶⁶ est primordiale, par la mise en page particulière du texte notamment, et que l'idée d'une « totalité » est « fragilisée, toujours présente, mais affaiblie ». Il y a une sorte de primitivité du sens par le recours à une écriture résiduelle qui doit renvoyer le lecteur à sa pratique et à son expérience de l'espace ordinaire, puisqu'il s'agit de rassembler des éléments épars, fragmentés, d'assurer la construction de significations au-delà du disparate, à la

361 Philippe ARTIÈRES, *Des routes*, *op. cit.*, p. 73.

362 Sylvain BOURMEAU, *Bâtonnage*, *op. cit.*, p. 120.

363 Philippe, ARTIÈRES, *Des routes*, *op. cit.*, p. 21.

364 Lionel RUFFEL, *Broubaba. Les mondes du contemporain*, Paris, Éditions Verdier, 2016, p. 127.

365 Bertrand GERVAIS, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illitéraires » [En ligne], *Fabula-LbT*, « Crises de lisibilité », n° 16, janvier 2016, <http://www.fabula.org/lht/16/gervais.html>.

366 *Id.*

manière de la marche, cette « capacité de dissidence, de vadrouille, de délinquance permettant de lier des espaces hétérogènes, de transgresser l'ordre établi et de témoigner de l'existence d'un niveau de réalité qu'on peut appeler le quotidien »³⁶⁷.

2.2.3 Du temps fragmenté au fragment de temps

Dans cette partie, nous nous attacherons à observer les mutations de temporalité opérées dans les récits aujourd'hui, qui abandonnent progressivement – en particulier pour la littérature – la temporalité en tant que réalité constituante vécue par les personnages, pour en faire l'expérience directement ou pour donner à voir le kaléidoscope temporel dans lequel nous nous trouvons à présent. Toutefois, notre étude sera modeste puisque l'enjeu consiste bien en l'observation des effets du renouvellement des *pratiques* sur le temps, dans la fiction principalement, et donc éludera la complexité narratologique du traitement du temps, puisqu'il n'est en rien saisissable par des déterminations données, mais s'insinue dans de multiples éléments et relations, tels que le traitement de l'espace lui-même, la mise en scène de l'intrigue, la syntaxe, la grammaire, etc. Nous verrons également que la distinction entre le cinéma comme art du présent et la littérature comme langage qui peut dire l'événement *a posteriori*, n'est plus convaincante, ou du moins suffisante, puisque le contemporain donne lieu à des représentations complexes du temps, que ce soit dans le livre ou dans le film.

Nous savons que le film et le roman, deux formes narratives, ne reposent pas sur le même système de temporalité. Selon Merleau-Ponty, le film est « une *forme* temporelle »³⁶⁸, c'est-à-dire que la succession des images, selon son rythme, engage un certain rapport au temps. L'image est donc, contrairement à ce que l'on pourrait penser, suffisamment riche de complexité pour dire le temps, en ceci qu'à partir de l'interdépendance des images peut se développer une série de configurations temporelles, telle que l'ellipse, le flashback, la pause, etc. L'apparente objectivité temporelle que les images suggèrent n'est en réalité qu'illusoire, puisque le montage, par exemple, reste à disposition du cinéaste pour subjectiver ce rapport au temps, à des fins dramatiques ou réalistes par exemple. C'est justement cette construction artificielle qui fait dire à Christian Metz qu'« il n'y a jamais de temps mort dans un film »³⁶⁹ puisqu'il s'agit toujours de créer une situation discursive signifiante, en contradiction avec l'insignifiance de la vie. Le travail qu'a réalisé Agnès Varda avec son film *Cléo de 5 à 7* est assez

367 Michael SHERINGHAM, « Trajets quotidiens et récits délinquants » [En ligne], in Marie-Pascale HUGLO (dir.), « Raconter le quotidien aujourd'hui », *op. cit.*

368 Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, *op. cit.*, p. 16.

369 Christian METZ, *Essai sur la signification au cinéma* [1968], tome 1, Paris, Éditions Klincksieck, coll. Esthétique, 1975, p. 192, cité par Marie-Françoise Grange, « Temps mort : de *Cléo de 5 à 7* à *Jeanne Dielman* » in Jean Cléder, Gilles Mouëllic (dir.), *Nouvelle vague/nouveaux rivages, Permanences du récit au cinéma (1950-1970)*, Actes du colloque de l'Université de Rennes 2, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 51.

emblématique de l'esthétique des années 1960 qui cherchait à donner à voir des « *situation[s]* présente[s] »³⁷⁰ par l'insertion de « temps morts » au sein de la fiction. De fait, au-delà de la mise en scène conflictuelle novatrice entre le temps objectif et le temps subjectif, et du choix de suivre le personnage de Cléo en temps réel, Agnès Varda offre la possibilité de ressentir ce temps au spectateur. Contrairement aux films d'action et d'aventure qui imposent une constante activité de la représentation, un grouillement incessant des personnages, un film comme *Cléo de 5 à 7* délivre une image réaliste de la vie ordinaire *parce qu'il* autorise l'ennui, l'errance, auxquels donnent lieu les temps vides de l'existence. Marie-Françoise Grange considère, dans le continuité de Metz, que les moments où il ne se passe rien sont une façon pour la jeune femme de prendre conscience d'elle-même et d'autrui, le personnage « dev[enant] en lui-même l'action »³⁷¹. Mais si l'on regarde du côté de la réception, il apparaît clairement que cette proposition est limitée : l'ennui suscitée chez le spectateur par une scène que l'on pourrait dire « vide », témoigne bien du fait que le cinéma peut, malgré son artifice, donner à voir des temps morts et à les faire ressentir. L'on peut également se demander si dans la vie même, les temps morts auxquels nous sommes soumis ne sont pas aussi des moments de renaissance, ou en tout cas de prise de conscience du poids du monde ou de son existence. Et de toute évidence, certaines fictions peuvent minimiser le lien établi entre le temps et la narration, pour donner à sentir ce vide de l'existence dans certaines situations, comme dans *Jeanne Dielmann* où, certes, les scènes de vie ordinaire permettent de mettre en évidence le « retournement » final et d'intensifier la vie quotidienne, mais où elles sont suffisamment nombreuses et longues pour qu'on les considère pour elles-mêmes. La lecture de l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer nous enseigne également qu'en suscitant de l'attente, une œuvre peut provoquer chez le lecteur/spectateur un traitement perceptif à « dynamique descendante »³⁷², c'est-à-dire qu'elle générera une attention accrue vis-à-vis des détails qui auraient été probablement inaperçus sans cela. Ainsi, ce temps long et quotidien qui apparaît dans le cinéma des années 1960 permet d'étendre et d'intensifier l'expérience de cinéma pour le spectateur. La temporalité littéraire repose, elle, principalement sur les temps verbaux, et l'apparition de l'ordinaire au sein de la fiction réaliste du XIX^e siècle a impulsé l'imparfait et le passé simple comme outils narratifs aptes à décrire la vie quotidienne. Le bouleversement principal de la temporalité dépend donc des choix nouveaux opérés au XX^e siècle par les romanciers du *stream of consciousness* privilégiant alors le présent comme temps du vécu. L'accent est mis sur la contemporanéité de la narration et de l'histoire décrite, impliquant ainsi une forme d'authenticité de la parole et de la représentation. Les romanciers du Nouveau

370 Simon, LEMOINE, « Penser la situation présente, à l'aide de *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda » [En ligne], Revue *Laura*, n° 14, *Academia*, 2014.

371 Marie-Françoise GRANGE, « Temps mort : de *Cléo de 5 à 7* à *Jeanne Dielmann* », *op. cit.*, p. 57.

372 Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 85.

roman ont également très largement contribué à faire du présent un temps de la narration, comme Nathalie Sarraute dans *Martereau* ou *Portrait d'un inconnu*, mettant ainsi à distance la représentation au profit du développement de phénomènes. Toutefois, il ne faut pas oublier le fait que le roman demeure une construction et que le temps narratif est conditionné, façonné à partir du développement d'une « intrigue », et donc de la succession des mots. Mais raconter au présent ne signifie aucunement raconter linéairement ; et l'on sait que les fictions jouent souvent avec les schémas narratifs, par des procédés tels que la prolepse ou l'analepse – redonnant au réel la profondeur que la pensée de l'individu lui octroie³⁷³. Le texte impose donc un rythme qui s'ajoute au rythme de la vie décrite, et à partir de cette dialectique, est configurée une certaine temporalité, un certain vécu du temps. Aujourd'hui, si les pratiques littéraires affichent souvent un souci particulier à l'égard de la temporalité, elles demeurent très diversifiées ; ce que nous nous attachons à observer dès à présent.

Nous avons discuté de l'importance du fragment dans les productions littéraires contemporaines, et une des conséquences principales de cette fragmentation est bien une forme d'interruption ou de suspension du temps. Déjà, certaines œuvres des années 1960 avaient pu travailler cette fragmentation et donner à voir des expériences très singulières du temps : *Muriel ou le temps d'un retour* d'Alain Resnais et Jean Cayrol suit quatre personnages principaux dans une histoire linéaire, mais toutefois extrêmement découpée. Cette rapidité de l'histoire, les saccades de son développement sont un moyen de suggérer la présence encore vive d'un passé traumatique pour les personnages dans ce qui reste véritablement un présent. Au début du film, lorsque Hélène discute avec une cliente, on observe une série de gros plans sur les objets antiques de la maison : ces visions, ces flashes percutants sont autant de symboles d'une histoire ancienne douloureuse dont les traces persistent. De fait, la fragmentation de la représentation permet de créer des îlots de temporalité – amorcés au cinéma par l'« image-temps » dont parle Gilles Deleuze –, qui ne sont plus régis par une organisation temporelle singulière et complexe. Il faut comprendre par là que le contemporain et ses productions s'inscrivent dans une forme de « présentisme »³⁷⁴, pour reprendre un terme employé par Lionel Ruffel, c'est-à-dire de présent quasi-perpétuel où le relief ne dépend pas de l'inscription temporelle des actions, de leur simultanéité dramatique ou encore des conflits qui existent entre temps objectif et temps subjectif. Bon nombre d'artistes contemporains réduisent radicalement, non seulement le volume de leur œuvre, mais également la pesanteur du

373 De fait, c'est bien la conscience de l'individu qui permet de faire du présent un lieu de rencontre entre le passé, par les souvenirs, les objets hérités, etc., et l'avenir, par les projections et les espérances par exemple. Dès lors, le prétendu artifice des constructions dynarratives est finalement une façon de reconnaître à l'ordinaire sa richesse temporelle.

374 Lionel RUFFEL, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 20.

contenu, à l'image de l'art idéal de Paul Valéry, à savoir la mise « à la Forme »³⁷⁵ de l'écriture et sa concentration « pour gagner en force ce qu'on sacrifie en longueur ». Il faut probablement voir dans ce renversement de la représentation la prégnance de l'idée selon laquelle le quotidien est « toujours associé au court terme, dans la mesure où il se rapporte à l'itération et au retour régulier du semblable »³⁷⁶. Si les fictions des années 1960 ont joué avec l'aspect répétitif en inscrivant leurs histoires dans un régime de la longueur, afin de faire sentir le poids du temps, aujourd'hui il s'agit davantage d'isoler les situations, tout en suggérant leur permanence dans la vie. Aujourd'hui, l'« érotétique »³⁷⁷, – regroupant selon Herman Parret diverses figures liées à l'attente et donc potentiellement sublimes, telles que le désir, la requête, l'espoir –, est encore beaucoup exploité pour faire ressentir le quotidien, et en particulier dans le cinéma contemplatif. Mais cette dimension n'est pas nouvelle et ne reflète pas vraiment la particularité du contemporain, qui joue énormément avec la temporalité par des partis pris assez radicaux. Les scènes quotidiennes filmées par Valérie Mréjen illustrent bien ce tournant : une vidéo comme *Anne et Manuel*, qui montre un couple en train – d'essayer – de prendre l'apéritif, inscrit la scène dans un pur présent singulier, qui toutefois n'exclut pas l'éventualité d'une reproduction. Le minimalisme narratif et temporel permet ainsi de jouer sur cette ambivalence, entre la singularité d'une situation conflictuelle et, non seulement une forme d'universalité, mais surtout son « itérativité », tout en s'éloignant de l'idée d'une « détermination temporelle »³⁷⁸ qui préexistait auparavant dans les fictions. Il faut comprendre par l'abandon de la « détermination temporelle » que le temps n'est plus un cadre contraignant l'intrigue, un élément d'organisation de son déroulement, mais une valeur que l'on devine. Dès lors, l'attente dans l'œuvre peut être considérée pour elle-même et peut devenir le lieu de l'expérimentation du vide, contrairement aux travaux plus anciens, où l'attente était plus ou moins signifiante, comme nous l'avons mentionné plus haut. Le contemporain suppose que l'on se penche sur les nouvelles configurations temporelles et que l'on abandonne – non entièrement évidemment – l'idée d'un « moment quelconque »³⁷⁹ discutée par Jacques Rancière : il s'agit de parvenir à penser le temps indépendamment de sa dimension décisive et rationnelle, car c'est ce que recouvre le « moment quelconque », malgré ce que semble avancer Jacques Rancière. Selon lui le tournant s'est produit au XIX^e siècle, quand nous pensons qu'il se joue de nos jours par le présentisme que nous avons commenté. De cette façon, le contemporain privilégie des formes proches de la chronique, plus à même de révéler le quotidien, puisqu'il s'agit de saisir un ou des morceaux de la vie de personnes, tout en

375 Paul VALÉRY, « Lettre à Pierre Louÿs » [2 juin 1890], « Variété », *Œuvres I*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, coll. N.R.F, 1957, p. 1792.

376 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 381.

377 Herman PARRET, *Le Sublime du quotidien*, *op. cit.*, p. 21.

378 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 435.

379 Jacques RANCIÈRE, *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 147.

supposant que ces fragments font partie d'une expérience du monde plus vaste et probablement répétitive. C'est pour cette raison que le film d'Edgar Morin et de Jean Rouch s'intitule *Chronique d'un été*³⁸⁰. Cette immersion dans le flux de l'ordinaire permet de retenir le « *kairos* »³⁸¹, c'est-à-dire l'« occasion », la contingence d'un moment pris dans un courant plus général, la chronique devenant ainsi une forme privilégiée et notamment pour les séries, comme dans *Mad Men*, décrivant le quotidien du directeur créatif d'une agence publicitaire. La forme de la chronique est aussi celle adoptée par Marcel Cohen dans son roman *Détails* et par Leslie Kaplan dans *Millefeuille*. Dans ce dernier, le personnage de Millefeuille est saisi dans une succession de scénettes juxtaposées qui, contrairement à *Détails*, sont construites sur un fondement d'interdépendance. Le roman est tissé autour de ces actions, ces rencontres, alors que dans le travail de Marcel Cohen, la temporalité est comme évaporée. Chaque chapitre inscrit le personnage dans un lieu particulier – l'aéroport, l'hôpital, le musée, les quais – mais ne précise pas la chronologie de ses actions ; cette ouverture de la temporalité à une sorte de pur présent non-rationalisé offre ainsi la possibilité aux souvenirs de venir s'y nicher, répondant ainsi à la définition de Lionel Ruffel du présent comme « cotemporel »³⁸² et « anachronique ». La chronique devient la forme privilégiée pour dire le quotidien et la simultanéité d'activités qui s'y déroulent. Le cinéma contemporain joue de plus en plus avec les artifices de composition et de montage afin de développer et de retranscrire la complexité du rapport au monde ordinaire. Certains cinéastes choisissent ainsi la forme du film choral comme forme proche de la chronique, à la manière du *Paris* de Cédric Klapisch. Cette forme dynamique peut permettre, comme dans *Paris*, de jouer avec la temporalité, de superposer les expériences de vie différentes pour chacun – ce qui demeure plus complexe en littérature car cela suppose d'établir une véritable rupture entre les deux événements narrés, tout en mentionnant explicitement leur simultanéité. Le regard contemplatif et rêveur du personnage principal malade, incarné par Romain Duris, libère dans un mouvement centrifuge les différentes histoires des autres personnages, dans une temporalité éclatée par la multiplicité des plans, mais une temporalité plurielle et simultanée. De fait, il semblerait que toutes les histoires se développent en même temps, mais chacune possédant son rythme, sa respiration, ses rebondissements : le regard du personnage devenant dès lors le point d'orchestration de ces vies qui deviennent presque des potentialités³⁸³. Le cinéma contemporain engage donc également l'ordinaire sur un mode de représentation éclatée qui touche la temporalité même de la vie décrite, s'accordant avec une époque qui est celle de la multiplication des écrans, des

380 Nous soulignons.

381 Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 213.

382 Voir Lionel Ruffel, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 178.

383 Nous parlons de « potentialités », car la construction du film suggère presque que le personnage de Pierre (Romain Duris) imagine ces histoires dispersées.

espaces de vie – réels et virtuels –, de la conscience et de l'attention. Les artifices du médium cinématographique, soit la « pureté du médium »³⁸⁴, une fois exploitée, peut donner à voir l'expérience singulière – et notamment celle du temps, cette « polychronie subjectivée »³⁸⁵ – que connaissent les individus ordinaires dans une époque donnée.

L'autre point essentiel sur lequel nous souhaiterions nous attarder est celui de la prise en compte pour elle-même du temps mort. La vidéo *Manufrance* de Valérie Mréjen est en effet de cet ordre-là puisqu'il s'agit de fonder l'œuvre sur l'attente persistante, et donc de ne réduire l'histoire qu'à ce temps long – malgré les références métacontextuelles faites par le personnage. Nous le verrons dans la troisième partie de ce mémoire, cette omniprésence de l'attente et de l'expérience du temps long n'est pas vraiment gratuite puisqu'elle doit générer une angoisse singulière du quotidien. Quoiqu'il en soit la traditionnelle représentation du temps long *en vue de* est rompue au profit d'une réflexion sur le langage ordinaire qui comble les vides, mais surtout sur le temps du quotidien qui, s'il est représenté tel qu'il est, insignifiant, peut se transformer par le détournement et le regard qu'on pose sur lui. Et ce travail vient même modifier la temporalité du spectateur, dans la mesure où son ouverture – « Je me couche tôt pour être en forme demain »³⁸⁶ –, sa brièveté, son minimalisme et sa nature non-immersive supposent une courte rencontre avec lui et peut d'autant plus le resituer dans son quotidien et son intimité à la fin du visionnage. Un autre mouvement de mise à distance de la temporalité classique émerge aujourd'hui, à partir du travail de récupération des matériaux réels. De fait, cette méthode singulière suppose d'extraire les documents – ou les situations, chez Valérie Mréjen notamment – d'un contexte, aussi bien spatial que temporel, et qu'en même temps ceux-ci conservent cette provenance, la contiennent. Les pratiques de récupération mises en œuvre par Anne-James Chaton activent un imaginaire de la trace, où le temps lui-même devient résiduel : il est réduit à son caractère indiciel, et la multiplicité des indications temporelles dans ses poèmes témoignent de l'expérience contemporaine d'un temps qui est diffus, pluriel, disséminé et sillonnant³⁸⁷. Le travail d'Anne-James Chaton rappelle finalement l'état actuel de la société hypermédiatique, dans laquelle une multiplicité de temps viennent se rencontrer. Dans *Leur histoire*, Valérie Mréjen, explore aussi l'ambiguïté du temps, examine, par

384 Voir Nadja Cohen, Anne Reverseau, « Qu'est-ce qui est est “poétique” ? », *op. cit.*

385 Lionel RUFFEL, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 63. Cette polychronie subjectivée suggère l'idée de temporalités éclatées en « contemporanéités médiatiques » plurielles, par l'expérience de « sujets performatifs et temporaires ». Selon le théoricien, l'univers hypermédiatique d'aujourd'hui provoque une concordance des temporalités, c'est-à-dire de vécus subjectifs, et non d'un temps qui suppose une unité quasi-métaphysique : l'art contemporain est donc plus apte à saisir cette multiplicité, rompant avec l'unité – du personnage, de l'action, etc. – jusque là prédominante dans les narratifs.

386 Valérie MRÉJEN, *Manufrance*, *op. cit.*, 04 min. 40.

387 Par exemple, dans le poème « D'ouest en est » : « le 4 octobre, traverse le tunnel [...], le 5, arrivée à Nord, [...] 56 minutes 12 secondes, etc. ». L'accélération manifeste du temps montre combien l'expérience du temps est constituée de points sporadiques liés à la conscience que l'on a de nos activités et se caractérise par une certaine fluidité que la poésie orale retranscrit efficacement.

le discours d'un couple confronté à des images de paysages idylliques, son essence poreuse et insaisissable, où il n'y a plus que le présent qui semble être, le passé et le futur se confondant, devenus indistinguables. Le recueil de Sylvain Bourmeau, *Bâtonnage*, donne à voir un travail tout à fait différent de la démarche d'Anne-James Chaton, mais qui toutefois rappelle l'aspect que nous venons d'évoquer. Il arrive en effet à plusieurs reprises que des dates apparaissent, référant à des événements de l'actualité plus ou moins proches, mais en gardant une forme de mystère, appuyée par la déconstruction du discours – comme dans *Elle regarde les gens passer* d'Anne-James Chaton où c'est bien le point de vue extérieur, dépouillé et factuel qui fait des indications temporelles de simples repères historiques, incapables de signifier la vraie vie, quotidienne, des femmes présentées. Mais si Anne-James Chaton explore la temporalité du quotidien sous le prisme de la pluralité, de la dispersion de ces instants présents, Sylvain Bourmeau met l'accent sur l'épaisseur d'un moment quelconque devenu tragique, par une écriture à rebours qui réoriente finalement le lecteur vers le quelconque. Philippe Artières se joue également du temps dans *Miettes* en choisissant d'une part de se fixer la contrainte de transmettre des informations qui se déroulent sur une année et un mois, tout en déconstruisant cette temporalité, en reconnaissant son arbitraire, voire sa contingence. Ces événements et annonces pourraient avoir vu le jour à n'importe quel moment de l'année, voire même de la décennie, mais sont finalement apparus à cette date précise : ils sont ainsi constitutifs, essentiels à l'Histoire ordinaire de cette année et en même temps les témoins de l'absurdité du bornage du temps. Ainsi, aujourd'hui la temporalité n'est plus tant réfléchie en terme de longueur et d'ennui, malgré l'épuisement et le dépouillement des discours et des images. Il s'agit davantage de créer des chroniques et des scénettes qui permettent l'isolement du temps dans le présent – comme en témoignent les arts performés et les expositions – ou d'exploiter une certaine complexité du temps par l'hybridité des *media* notamment, par les soubresauts perceptifs et les recompositions formelles et narratives. Plus que jamais, le temps, à l'ère contemporaine, est considéré à partir des pratiques et de la réception, soit de l'expérience et de l'engagement, plutôt que des significations.

2.2.4 Habiter le monde par la matière : la sensation et la matérialité

Cette sous-partie qui consistait à éclairer les changements apportés par les pratiques contemporaines dans le traitement de l'ordinaire comme vécu, doit se clore sur l'étude de la représentation de la matière. Dans la même logique que pour l'espace et le temps, de la représentation de la matérialité, nous passons avec le contemporain à une mise en avant de la matérialité dans le rapport entre le récepteur et l'œuvre et à la matérialité du *medium* lui-même.

Le cinéma, en tant qu'art plastique a assez tôt cherché à faire *ressentir* l'ordinaire à travers un travail sur la texture du monde et de ses objets, que ce soit Jean-Luc Godard dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, avec les nombreux gros plans sur les matières, – l'acier de la carrosserie sur laquelle reflète le soleil, les enseignes métalliques des magasins, les feuilles des arbres qui se balancent au vent –, ou Agnès Varda dans la plupart de ses films. De *La Pointe courte*, où les gros plans sur le bois, le fer, les fibres des filets, permettent métaphoriquement de faire référence à chacun des mondes des deux personnages principaux et de matérialiser la découverte du monde halieutique, aux *Glaneurs et la glaneuse*, documentaire dans lequel la cinéaste met en scène son propre corps filmant³⁸⁸ aux côtés des matérialités végétales, et en particulier des pommes de terre, Agnès Varda n'a cessé de mettre en avant la corporalité du monde et des individus. Un de ses films qui joue le plus assurément avec les sensations est bien *7p., cuis., s. de b. ... à saisir*, qui fonctionne comme une entrée dans l'imagination des visiteurs de l'appartement à louer, laquelle se mêle à des réminiscences du passé et à des situations dont le futur reste incertain. Mais ici, si le contexte est très ordinaire – la visite, puis les scènes de vie de famille –, Agnès Varda le détourne pour en faire le matériau et le point de départ d'une rêverie. Le procédé principal utilisé par la cinéaste est l'association de matières et d'éléments contradictoires ou leur intégration dans des lieux où ne les attendrait pas. On voit par exemple une salle de bain submergée par des plumes et une cuisine recouverte d'herbes. Ces rencontres surréalistes sont d'autant plus sensorielles qu'elles entrent en contact avec des corps, celui d'une vieille femme nue, assise dans la salle de bain ou celui de Yolande Moreau allongée sur l'herbe de la cuisine et plantant un couteau dans la terre. Si ce film, « fait d'associations d'idées, d'impressions, d'utilisation de matériaux, de sensations »³⁸⁹, passe par le fantasme et l'irréel pour donner à sentir la matérialité du monde, on remarque toutefois que le cinéma plus tardif d'Agnès Varda revient à une naturalité, à une concrétude qu'il s'agit de rendre sensible. Dans *Sans toit ni loi*, le rapport au monde conflictuel de la jeune routarde passe également par un travail sur les matières, que ce soit le jean qui frotte, les chaussures qui grattent le béton de la route, l'huile de la sardine qui coule sur le menton de Mona : le monde ordinaire est ainsi saisi au travers de l'expérience corporelle de Mona et rendu par une mise en relief de la « texture »³⁹⁰ de ce monde et de ses sonorités. Le travail d'Agnès Varda est assez représentatif de l'évolution que connaît l'art dans son rapport à la matière du monde : si dans ses premiers films – *L'Opéra-Mouffé*, *La Pointe courte* – la mise en valeur de la matérialité est la

388 La cinéaste filmer par exemple « d'une main son autre main » et utilise sa caméra comme une main, au plus près des choses, de façon à faire ressentir les matières, à transformer le simple visionnage du spectateur en expérience sensorielle.

389 Agnès VARDA, « L'essai », *7p., cuis., s. de b., ...à saisir*, « Varda tous courts », DVD1, Arte Éditions et Ciné-Tamaris, 2012.

390 Agnès, VARDA, in Claude Racine, « Agnès Varda ou la cinécriture » [En ligne], *24 images*, n° 27, printemps 1986, <https://www.erudit.org/fr/revues/images/1986-n27-images1076004/22016ac.pdf>.

métaphore des sentiments et de la vie intérieure, on remarque qu'avec ses films des années 1980 – *Documenteur, Sans toit ni loi* –, il s'agit surtout d'affirmer un cinéma du corps, où la chair est l'élément principal de la mise en scène et le fondement de la compréhension du monde. À son cinéma « haptique » – pour reprendre un terme d'Adolf Hildebrand³⁹¹ –, qui se caractérise par un dispositif mettant le visuel et le toucher en éveil, Agnès Varda trouve l'aboutissement de sa démarche dans son travail plastique. De fait, dans les années 2000, la cinéaste se découvre une identité de plasticienne et réalise en 2006 l'exposition *L'Île et Elle*, dans laquelle se trouve une installation intitulée *Ping-Pong, Tong et Camping* qui consiste en l'amoncellement d'objets en plastique colorés associés à la plage. Dans la continuité de l'*arte povera* italien des années 1960, Agnès Varda s'empare d'objets pauvres et prosaïques et fait de son geste de mise en scène, de recyclage, le fondement de son art. La démarche humble de récupération d'objets ordinaires, si elle semble dérisoire, fonctionne toutefois sur un dispositif sensoriel singulier : au-delà des couleurs criardes, Agnès Varda laisse une place au mouvement à travers un « écran gonflable », sur lequel sont projetées des images de personnes à la plage, et au son, avec des bruits de plastique battu. Il s'agit ainsi d'isoler des éléments prosaïques du monde ordinaire et de constituer des faisceaux sensoriels afin de permettre au spectateur d'en faire l'expérience dans un contexte nouveau.

Avant de nous pencher davantage sur le travail de matérialisation des *media* littéraire et cinématographique, il est important de rappeler que le film et le livre ne partent pas égaux face à cette question : comme le rappelle Almut Steinlein, le cinéma produit des objets concrets – les images – qui mettent en scène des éléments matériels. En revanche, selon Almut Steinlein, la littérature est fondée sur des « signes linguistiques »³⁹², soit une sorte d'abstraction que l'on ne peut saisir. Mais il semblerait qu'aujourd'hui les choses aient pris un tournant différent, puisque les récits littéraires qui s'intéressent à l'ordinaire mettent souvent en avant une certaine matérialité du langage et des mots, quand le film s'aplanit sur les écrans. Déjà, la démarche d'un Francis Ponge tentait de rétablir un lien entre les mots et les choses à travers ses exercices de description. En ramenant systématiquement les choses à leur étymologie, Ponge montre non seulement que l'essence d'une chose réside dans son appellation, mais également que le mot lui-même possède des propriétés, une existence : le mot contient pour le poète, au-delà d'une simple force langagière, un pouvoir performatif d'engendrement. Toutefois, la littérature contemporaine perpétue encore cette tradition d'une écriture de la représentation sensorielle, à la manière de Jane Sautière qui, réalisant un vrai travail poétique

391 Voir Adolf Hildebrand, *Le Problème de la forme des arts plastiques*, 1893, p. 14 : la vue est capable de deux rapports à la réalité, l'un purement optique, correspondant à une vision de loin, qui organise mentalement le visible [...] ; l'autre, qu'ils baptise haptique (d'un mot grec qui veut dire « toucher »), correspondant à la vision de près, prise dans la matérialité même de la matière qu'elle regarde » ; cité par Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, *op. cit.*, p. 21.

392 Almut STEINLEIN, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, *op. cit.*, p. 84.

sur la retranscription du vécu, de ses perceptions et ses sensations, ne cherche pas nécessairement à exploiter le livre lui-même comme une matière. Mais une large partie de nos œuvres du corpus manifestent un intérêt pour l'instauration d'un lien « métatextuel » entre le récepteur et l'objet artistique lui-même. Du point de vue du langage, l'esthétique fragmentaire, cette « [p]arole en archipel »³⁹³ permet cette concentration d'énergie dans les mots isolés, établissant dès lors un rapport de plus grande proximité avec le lecteur qui n'est plus soumis à la contrainte de l'appréhension de la logique phrastique dans son ensemble. Les mots se distinguent, ressortent sur la page et deviennent des objets à percevoir pour le lecteur. L'ouvrage de Guillaume Vissac, *Accident de personne* est assez emblématique de cet aspect, puisque l'auteur cherche non seulement, à travers les pensées et discours des usagers anonymes des transports, à faire sentir la matière de cette réalité moderne qu'est le métro, mais il le fait parfois dans un langage qui lui-même est noyau de sensations, matière à palper. Un fragment comme « au fond des trous noirs du métro, une machine à bouffer de la suie : c'est une bête robotisée & les dents craquent sous les morceaux »³⁹⁴ s'appuie sur un vocabulaire marqué et des sonorités suggestives pour donner à percevoir le métro comme lieu singulier. Au-delà de l'aspect fragmentaire qui intensifie la matérialité du langage – impactant le lecteur –, on observe également que la construction proche du zeugma entourant l'esperluette retient l'oreille du lecteur et souligne davantage l'étrangeté de la réalité décrite. Ce qui est également important de noter, c'est que si l'on peut plus aisément associer la matérialité du mot au travail poétique, les choses deviennent plus complexes aujourd'hui dans la mesure où les formes ne sont plus ou poétiques ou narratives, et où les frontières sont floues. Un travail comme celui de Sylvain Bourmeau dans *Bâtonnage* montre cette porosité du genre, mais surtout tente de donner un nouveau statut au langage, ou du moins propose d'y revenir en acceptant sa primitivité, sa brutalité essentielle. À la porosité entre poésie et récit, s'ajoute celle entre littérature et art, du fait même que les mots s'inscrivent dans une spatialité singulière et signifiante. Les mots émergent de la page, et indéniablement ils convoquent des images, les suggèrent chez le lecteur, à la manière d'un fragment comme « le président / d'une fratrie / des unis / hoche la / tête / des clients / cabossés »³⁹⁵ ; il n'est pas anodin de constater alors que l'écrivain utilise des termes ou expressions référant à la matière, pour désigner son travail, tels que « graver »³⁹⁶ ou « écrire dans la forme »³⁹⁷. La fragmentation apparaît donc comme une forme privilégiée de la matérialisation du texte³⁹⁸, un peu à la manière de la peinture matiériste

393 Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 454.

394 Guillaume VISSAC, *Accident de personne*, *op. cit.*, p. 26.

395 Sylvain, BOURMEAU, *Bâtonnage*, *op. cit.*, p. 10.

396 *Ibid.*, p. 164.

397 Sylvain BOURMEAU, cité par Johan Faerber, « Sylvain Bourmeau : la Poésie à coups de bâtons (*Bâtonnage*) », *op. cit.*

398 Voir notre analyse de *L'Excès-l'usine* de Leslie Kaplan à la page 67 de ce mémoire.

qui relève du collage de matériaux divers sur la toile dans une logique abstraite. Mais aujourd'hui, aux côtés du travail de la pure textualité à la manière de Sylvain Bourmeau, on trouve une poésie qui se développe depuis les années 1950, que l'on appelle la poésie sonore et qui invite à repenser la matérialité de l'objet artistique. De fait, en écoutant les travaux d'Anne-James Chaton par exemple, le spectateur fait l'expérience de ce qu'on pourrait appeler une « douce cacophonie », que l'on doit à la superposition des sonorités électroniques et de la voix, qui demeurent toutefois légères, basses et froides. Le poème d'Anne-James Chaton devient dès lors un monde de sensations qui stimule en particulier l'oreille du spectateur, tout en le frustrant par l'impossibilité qu'il crée de tout comprendre et de tout embrasser. De même, on observe aujourd'hui une certaine tendance de l'art contemporain qui s'oriente vers le littéraire³⁹⁹, comme Valérie Mréjen, et qui permet ainsi, par l'hybridité des *media*, une ramification des discours et des dispositifs. Si l'on pense à la vidéo de Valérie Mréjen intitulée *ABCDEFGHIJKLMNQPQRSTUVWXYZ*, on remarque que, si le dispositif est bien cinématographique, l'objet principal de la vidéo est le texte. L'énumération de termes relatifs au Japon, au-delà des mots explicitement japonais, donne à percevoir et à imaginer ce pays et sa culture. Des mots tels que « Bento / Bambou / Biru / Bonze »⁴⁰⁰, incarnent des impressions, des perceptions quotidiennes rythmant la vie japonaise et acquièrent le statut d'images, en particulier grâce à leur sonorité. Nous ne sommes finalement pas si loin de l'idée que se faisait Ponge du langage, en ceci que les mots chez Valérie Mréjen, tels des flashes, appellent immédiatement la réalité qu'ils désignent, mais surtout se laissent apprécier eux-mêmes comme des choses – en particulier parce qu'il émergent de l'arrière-plan vidéo en décalage et du fond musical –, malgré la gratuité de ces éléments, en contradiction avec les recherches linguistiques de Ponge. L'hybridité apparaît dès lors comme moyen privilégié pour dire la matière du monde – on le voit avec les photos accompagnant le texte de Miranda July dans *Il vous choisit* ou les photos de listes dans *Sinon j'oublie* de Clémentine Mélois –, tout en faisant du *medium* un objet que l'on peut explorer physiquement ou ressentir dans sa chair. Ce renouveau de la création, le professeur et essayiste Bertrand Gervais l'a commenté dans son article « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires » : il démontre en effet que les pratiques littéraires contemporaines amorcent un nouveau régime de littérarité et de lisibilité, en explorant les marges – que ce soit les marges de la page ou les marges du discours et de la signification – et en adoptant une « dimension iconique ». Le travail de Valérie Mréjen relève de l'illisibilité médiatique, dans la mesure où c'est le support qui vient perturber le statut du texte et lui donner une nouvelle consistance, quand le travail d'Anne-James Chaton

399 Voir Pascal Mougin (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Éditions Les Presses du réel, coll. Figures, 2017.

400 Valérie MRÉJEN, Bertrand SCHEFER, *ABCDEFGHIJKLMNQPQRSTUVWXYZ*, 2011, 30sec.

correspond également à une illisibilité sémiotique, ses poèmes se caractérisant souvent par l'indistinction et le brouhaha. Les techniques auxquelles s'adonne Valérie Mréjen – le *cut-up*, le collage, etc. –, mais aussi la condensation de ses œuvres, viennent injecter un pouvoir imaginal aux mots et une existence – par la disposition, l'enchaînement et la forme – qui redéfinit le « travail attentionnel »⁴⁰¹ du spectateur, en échappant au régime classique de poéticité par le lyrisme⁴⁰².

Si Nadja Cohen et Anne Reverseau reconnaissent que le poétique provient souvent de l'exploitation des « potentialités plastiques »⁴⁰³, on remarque que le contemporain libère cet aspect par des dispositifs ou des langages qui fondent le lien avec le lecteur ou le spectateur à partir de cette matérialité. Ainsi, si le cinéma continue de se tourner vers « la matière, [les] masses informes et primitives de notre sensibilité »⁴⁰⁴, c'est bien dans la représentation elle-même, comme cela était très précisément le cas au siècle dernier. Pensons à *Dieu sait quoi* de Jean-Daniel Pollet, où les nombreux travellings et gros plans hypnotiques permettent incontestablement au spectateur de faire l'expérience haptique du monde objectal. Il semblerait dès lors que la matérialité du *medium* cinématographique soit davantage exploitée dans les travaux documentaires où la subjectivité du filmeur s'immisce. De fait, le documentaire, lorsqu'il est réflexif, permet de mettre l'accent sur le dispositif comme matière à façonner, à la manière d'Alain Cavalier, qui compare lors de sa rencontre avec la « maître-verrier » dans ses *24 Portraits*, son métier à celui de vitrailiste, tout en reconnaissant la fragilité de la pellicule, comparée à la résistance du verre. De même, Wim Wenders, dans *Carnet de notes sur vêtements et villes*, évoque la similarité entre le travail du cinéaste et celui du couturier, dans la sélection du tissu, de la forme et dans le découpage final. Ce-dernier exemple montre en effet, par l'artificialité de sa composition – la superposition d'écrans, l'intégration du numérique, la mise en abyme – que l'image est une matière que l'on peut déconstruire, associer avec d'autres, que l'on peut modeler. C'est donc paradoxalement le regard que porte le cinéaste sur son objet qui peut ramener celui-ci à son existence primordiale, à son origine matérielle. Et aujourd'hui, c'est surtout du côté du cinéma expérimental qu'il faudrait chercher un véritable travail sur la matière de la pellicule. En effet, nombreux sont les cinéastes qui envisagent la pellicule comme matériau à travailler directement, comme Stan Brakhage dans *The Garden of Early Delights*, qui

401 Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 95. De fait, chez Anne-James Chaton et Valérie Mréjen, l'attention accordée par le spectateur est déstabilisée et ambiguë, du fait qu'ils jouent avec les matières, les sonorités, les rythmes, les compositions dans des travaux qui ne s'y prêtent *a priori* pas.

402 Lire sur ce sujet l'article de Jean-Michel Maulpoix, « La poésie française depuis 1950 », IIe partie, « 1970 : Décanter, déchanter... », dans lequel il explique qu'à partir des années 1970, la poésie se tourne vers la littéralité plutôt que l'écriture métaphorique et engage donc cette pratique sur le terrain du concret et de la matière ; pratique aujourd'hui généralisée.

403 Nadja COHEN, Anne REVERSEAU, « Qu'est-ce qui est est "poétique" ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma », *op. cit.*, p. 182.

404 Bruno DUMONT, « Travail du cinéaste », in Philippe Tancelin, Sébastien Ors, Valérie Jouve (dir.), *Bruno Dumont*, Paris, Dis Voir, 2001, p. 13, cité par Antony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, *op. cit.*, p. 115.

superpose deux pellicules entre lesquelles il dépose des feuilles et des insectes morts, dévoilant ainsi une fresque organique abstraite et mouvante ; ou encore, l'utilisation par Bruce Baillie, notamment dans *All My Life*, de pellicules périmées, aux couleurs saturées, donnant une tonalité nostalgique à ce qui relève du présent. Dans ces différents cas, le réel quotidien n'est plus sujet de représentation, il devient le dispositif même, ou plutôt, l'objet cinématographique doit en recevoir l'empreinte directement : la pellicule se laisse pervertir par les traces du quotidien – ses aléas, le temps qui passe –, au point que celles-ci détournent la lisibilité de l'image. On le voit, le documentaire – littéraire ou cinématographique – et le format court de la vidéo – souvent expérimentale – sont les formes qui travaillent davantage le *medium* comme matière sensible.

La mise en échec de la représentation, par des dispositifs qui dépassent le signifiant pour embrasser le réel dans ce qu'il a d'incontrôlable, ouvre la voie à un véritable déplacement de la représentation dans l'espace concret du monde, qui fait appel à l'expérience vécue du lecteur/spectateur, mais aussi de l'auteur, en tant que créateur *et* énonciateur. Les écritures contemporaines favorisent ainsi la présence du monde ordinaire, mais affichent également leur désir de reformuler artificiellement cette strate du réel, en se la réappropriant, en la détournant dans des formes et des discours déstabilisants.

III. L'ordinaire comme espace à réinventer : les phénomènes de réappropriation

3.1 Mise en branle du réel : l'ordinaire détourné

3.3.1 L'ordinaire comme espace de jeu : reformuler le réel

Après un temps d'usage et d'usure des objets, se pose la question de leur déplacement et, par là, celle de leur devenir, comme de leur transmission. Des objets usées, abîmés, fêlés, ébréchés sont pris dans des opérations spécifiques de déplacement.⁴⁰⁵

Nous commençons cette partie par une réflexion apportée par Octave Debary dans son récent ouvrage *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, car elle nous a semblé illustrer une pratique que nous voulons exposer ici, c'est-à-dire les démarches de reformulation des artistes qui s'approprient les productions de l'ordinaire. Ce qui nous a paru parlant dans la citation liminaire, c'est l'emploi des termes « déplacement » et « devenir », mis en parallèle avec ceux d'« usage » et d'« usure », puisqu'ils permettent d'envisager les pratiques artistiques comme des réactivations de matériaux, en passant par le détournement ou l'association ludique. Immédiatement, nous pouvons penser au travail du plasticien Jacques Carelman qui, dans son *Catalogue d'objets introuvables*, fabrique à partir de vrais objets du quotidien, des objets composites aux fonctionnalités nouvelles. Chaque objet est illustré et accompagné d'une légende souvent humoristique qui met en avant l'absurdité du procédé, tout en pointant du doigt les faiblesses de l'homme, comme le « robinet de sécurité » qui consiste en un double robinet, permettant, au cas où l'on aurait oublié de fermer une manette, d'avoir la seconde. Mais, ajoute-t-il, « [s]i par malheur, vous oubliez également de fermer la deuxième nous ne pouvons plus rien pour vous ! »⁴⁰⁶. En littérature, ce désir de jouer avec le langage pour grossir la réalité quotidienne, pour l'épaissir et lui donner une consistance nouvelle, est déjà perceptible avec le travail de Georges Perec par exemple. Il s'agit pour l'écrivain de donner à voir le réel ordinaire et prosaïque, et de l'infléchir à travers un langage qui met l'accent sur le jeu, le mot-trouvaille, et dont la liste est le support privilégié : « Il y a des bureaux sévères et des bureaux débonnaires, des bureaux laboratoires [...] ; des bureaux boudoirs, des bureaux cossus ; des bureaux pieusement vieillots, simili-rétro, faussement rococo ; des bureaux chargés d'ans, des bureaux imposants, des bureaux accueillants, des bureaux frigorifiants, etc. »⁴⁰⁷. L'inventaire peut apparaître comme un exercice de recensement insipide, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'évoquer de simples « bureaux », mais Perec parvient à le détourner en activité

405 Octave DEBARY, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, Grane, Éditions Créaphis, coll. Poche, 2019, p. 140.

406 Jacques CARELMAN, *Catalogue d'objets introuvables et cependant indispensables aux personnes telles que acrobates, ajusteurs, amateurs d'art, alpinistes...* [1969], Paris, Éditions Le Cherche Midi, 2010, p. 45.

407 Georges PEREC, « Le Saint des Saints », *L'Infra-ordinaire, op. cit.*, p. 96.

plaisante en injectant du ludisme – dans le langage et *a fortiori* dans la réalité elle-même – par le biais d'un travail sur les sonorités et le rythme. En associant des mots-valise, des néologismes ou des mots plus soutenus au terme banal de « bureau », l'auteur suggère que l'ordinaire peut se convertir en espace ludique et stimulant pour le regard et le langage. Ce ludisme du langage est de fait indissociable d'un regard sagace sur le monde, mais également d'une approche fantaisiste qui demeure respectueuse du réel, puisque le conservant et l'amplifiant par des détails et des modifications subtiles. Il s'agit bien, comme l'écrit Claude Burgelin, d'« apprivoiser la banalité journalière pour en faire, par la grâce du jeu, le matériau d'une poésie du prosaïque »⁴⁰⁸. Agnès Varda se situe dans une démarche proche de celle de Georges Perec, puisqu'elle cherche souvent à approfondir le quotidien par des jeux de mots ou des associations d'images. On trouve chez la cinéaste un véritable plaisir dans le questionnement et le détournement de la langue française, par des expressions et des jeux de mots, tels que « dodo-cucu-maman-va-tu-te-taire »⁴⁰⁹ ou « Je dérive, je désire la rive »⁴¹⁰, qui s'appuient sur l'entrechoquement de termes ordinaires afin de libérer une signification nouvelle, souvent poétique. Mais ce qui est tout à fait frappant dans le travail de la cinéaste, c'est la prégnance des associations d'images qu'elle entreprend afin de créer des ponts entre le banal et l'imaginaire. Dans *Daguerréotypes* par exemple, la cinéaste juxtapose les scènes du « théâtre du quotidien » de la rue Daguerre et des tours de magie réalisés par l'illusionniste Mystag. En faisant se succéder un plan sur le boucher découpant de la viande puis Mystag simulant la découpe de son bras, par un mouvement d'analogie, ou répondant au moniteur auto-école qui indique aux jeunes apprentis de « rentre[r] [ses conseils] bien dans la tête »⁴¹¹ par le lancer de couteaux au-dessus de la tête d'une femme, la cinéaste montre l'importance qu'il y a de s'amuser avec le réel, et de le découvrir par des associations ou l'artifice du montage. Il s'agit bien d'altérer le quotidien par la libération d'images mentales – celles de la cinéaste ou des habitants – et d'associations ludiques, qui possèdent un vrai pouvoir interrogateur. Cet aspect témoigne de l'importance du fragment dans son travail, qui est réinterrogé par le bricolage et le montage réalisés ensuite. L'exemple de *L'Opéra-Mouffe* est également parlant, et en particulier les images du ventre de la cinéaste enceinte et du melon tranché, qui forment, par leur proximité, un discours sur la grossesse et l'intimité, sur les questionnements maternels. Au-delà de ces tendances à la facétie linguistique et imaginaire, nombreux sont les auteurs qui donnent à lire un regard singulier et amusant sur les choses concrètes et *a priori* insignifiantes de la vie, qui fantasment sur le visible et le potentiel d'étrangeté qu'il renferme. L'ordinaire

408 Claude BURGELIN, *Georges Perec*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Les Contemporains, 1988, p. 37, cité par Pierre Macherey, « Perec chroniqueur de l'infra-ordinaire » [En ligne], *Hypothèses.org*, « La philosophie au sens large », UMR 8163 « Savoirs, Textes, Langage », 26 janvier 2005.

409 Agnès VARDA, *Documenteur*, *op. cit.*, 01 min. 13.

410 *Ibid.*

411 Agnès VARDA, *Daguerréotypes*, *op. cit.*, 54 min. 35.

peut en effet apparaître lui-même comme un lieu de composition fascinant, comme chez Francis Ponge, pour qui le poète doit se plier à un exercice de dissociation des qualités de l'objet puis de recombinaison, à la manière du peintre⁴¹² avec les lumières et les couleurs. La méthode d'observation et de description prônée par le poète montre que la constitution du monde et de ses objets, une fois perçue, révèle sa part ludique ou surprenante. L'association d'idées ou d'images, cette libre appropriation de l'espace ordinaire et des situations, est donc également un moyen de création, une façon d'aborder son sujet, comme on le voit dans le cinéma d'Alain Cavalier, et notamment dans son portrait de « la bistrote », dans ses *24 portraits*, où la vue d'un tuyau, rappelant au cinéaste les « veines », le pousse à interroger Jeannine sur ses problèmes de circulation du sang.

Si le documentaire cinématographique semble plus apte à se laisser porter par ces associations, la littérature a probablement plus de difficulté, dans la mesure où il ne s'agit pas réellement d'un art de la spontanéité. En revanche, aujourd'hui, on voit se développer des récits fondés sur cette forme de discours de l'association, comme chez Philippe Artières, et en particulier dans *Des routes*. Il apparaît dès lors assez clairement que ce sont les récits à la première personne – et d'autant plus lorsqu'ils sont fragmentaires – qui peuvent retranscrire aisément cet aspect du réel. Si l'on pense au *Poids du monde* de Peter Handke, on observe que l'auteur relève souvent des liens, des échos dans les situations auxquelles il assiste, et qu'ainsi le monde *a priori* gratuit et insignifiant dévoile une organisation qui lui est propre – contingence ou nécessité ? –, un langage et une signification. La forme fragmentaire apparaît alors la plus à même de mettre en lumière cette « ludicité » du monde, puisqu'elle revêt la brièveté de l'apparition des phénomènes⁴¹³. Il s'agit simplement dans ce cas de mettre son regard à disposition du monde, de prêter attention à sa composition, en suivant le célèbre aphorisme de Johann W. Von Goethe, « *Zum Sehen geboren, / Zum Schauen bestellt* »⁴¹⁴, que l'on pourrait traduire par « né pour voir, convoqué pour regarder ». De fait, l'œil aiguisé de l'écrivain est considéré comme tel parce que le lecteur a la possibilité de réitérer l'expérience, de se l'approprier grâce à l'absence d'explication qu'implique l'utilisation du fragment.

Mais le contemporain développe de nouvelles façons d'appréhender ces phénomènes, ou plutôt, on remarque que, lorsqu'il ne s'agit plus de mettre sa subjectivité en avant, c'est bien l'artifice du montage et de la fragmentation qui est souligné. Dès lors, on comprend que l'art contemporain ne cherche pas tant à voir et à représenter ces phénomènes, qu'à donner la

412 Voir Francis Ponge, *La Rage de l'expression*, *op. cit.*, p. 44. Voir également page 56 les différents outils conseillés par le poète pour approcher le réel ordinaire, tels que le microscope, le calembour, la rime, la volubilité, etc.

413 Voir par exemple Peter Handke, *Le Poids du monde*, *op. cit.*, p. 82 : « Le clignotant du cardiographe et le clignotant des avions qui atterrissent devant la fenêtre ». Le fragment et l'absence de commentaire permettent de respecter la spontanéité des événements du quotidien et de laisser au lecteur la possibilité d'établir ces associations, de les vivre.

414 Voir Acte V, *Faust II*, 1832.

possibilité de croire en eux, de reconnaître qu'ils sont des phénomènes en puissance. Un des travaux les plus saisissants concernant cet aspect ludique est bien *Œuvres* d'Édouard Levé, puisqu'il propose souvent au lecteur de recomposer le réel, à travers une écriture et une lecture-performance. Le fragment 44 se présente ainsi : « Des photographies sont mises en scène en choisissant les modèles, le décor et l'action au hasard dans des listes. / Décors : 1. Une gare. 2. Un aéroport. [...] / Modèles : 1. Un homme blond, maigre de trente-cinq ans. 2. Une grosse femme brune de quatre-vingt ans. [...] / Action : 1. Dîner. 2. Allumer un feu., etc. »⁴¹⁵. La démarche de l'artiste est particulièrement intéressante, puisqu'il met à disposition du lecteur un vaste réservoir de termes – référant à des activités, des lieux et des gens – à partir desquels il peut opérer des combinaisons, des associations du type « D3M10M19M16A1 » qui donne la phrase « Un policier de vingt ans, un petit garçon noir et un contrôleur de la RATP dînent au bord d'une piscine », afin d'explorer les possibilités du monde ordinaire. Édouard Levé oscille donc entre une pratique fantasmagorique du réel et en même temps, une appréhension très concrète et prosaïque – comme en témoignent les termes employés, résolument banals. Ces combinaisons de fragments de réalité, au-delà de leur aspect ludique et artificiel, délivrent un discours sur le quotidien, comme espace d'interchangeabilité des activités, de contingence, où les événements se produisent et se reproduisent gratuitement dans des lieux anodins. Mais reformuler l'ordinaire peut aussi signifier s'emparer et s'appropriier des discours déjà prononcés, et donc appuyer le « côté manufacturé »⁴¹⁶ de la création artistique. Il s'agit d'adopter une démarche combinatoire vis-à-vis des discours, d'associer des éléments déjà prononcés et lancés dans le monde, et de les disposer afin de créer du nouveau. Nous avons montré que le contemporain témoigne d'un réel intérêt pour le *medium* et la forme du dispositif : autrement dit, la composition, la disposition des éléments de langage – textuel ou filmique – déterminent la lecture qui en est faite, et c'est pour cela que la volonté d'épure et de résiduel dans les travaux est associée au quotidien et à sa dimension ludique. La déconstruction principielle, la logique fragmentaire sont donc les supports à la réappropriation créatrice, comme on le voit dans *Cadavres exquis* de Valérie Mréjen, qui met en scène plusieurs enfants racontant des épisodes de leurs dessin animé préféré. Ces différents fragments qui se succèdent, sans véritablement créer une histoire cohérente, ouvrent sur une histoire potentielle par un travail ludique à partir de résidus de discours. Le format cinématographique permet ainsi de mettre en évidence l'artifice du montage, tout en insistant sur la spontanéité des récits délivrés – les bégaiements, répétitions, auto-corrections –, constituant de ce fait une histoire orale particulièrement intéressante. De même, dans *Liste rose*, les associations entre les différents noms de famille trouvés dans l'annuaire dans le but de

415 Édouard LEVÉ, *Œuvres, op. cit.*, p. 20-23.

416 Valérie MRÉJEN, *Ping-pong*, Paris, Éditions Allia, coll. Jeu de Paume, 2008, p. 32.

former des annonces sexuelles, sont assez évidentes, puisque l'écrivaine ajoute un commentaire à la fin du livre, intitulé « J'épluche un annuaire », afin d'expliquer sa technique de collage, puis de découpage à l'origine de *Liste rose*. Le *medium* permet aussi de montrer cet artifice de l'association, puisque Valérie Mréjen s'attache à retranscrire le collage avec la véritable police d'écriture et les bords des papiers découpés. Ce qui est très intéressant, c'est que l'écrivaine s'empare d'un objet concret et ordinaire, l'annuaire, et d'un « phénomène » quotidien – au sens où notre existence est ponctuée de noms de famille –, l'onomastique, pour le réinterroger et l'observer sous un prisme singulier et humoristique. La propriété du nom est détournée en matériau commun, et reconsidérée par les phrases coquines qui sont construites : ces éléments prélevés dans notre quotidien, ainsi réorganisés, permettent à l'artiste de suggérer que l'espace ordinaire est un vaste réservoir de compositions amusantes, un espace récréatif. Enfin, l'autre exemple très parlant concernant cette appropriation associative et ludique est bien celui de *Capri*, puisque Valérie Mréjen s'empare de phrases clichées prononcées dans des téléfilms et les juxtapose pour créer une nouvelle – pas si nouvelle – scène de rupture. Ce principe de composition possède un véritable pouvoir ludique de perturbation, comme on le voit lorsque le personnage masculin interprété par Jérémy Elkaïm s'adresse à sa compagne en l'appelant Camille, puis Chloé. Si ce que dit cette scène – et en particulier cette utilisation aléatoire des prénoms – n'est pas dénué de tragique, le procédé en lui-même est profondément ludique et montre que la récupération, le recyclage, dans le contemporain, se doublent d'une imperfection, d'une forme d'engagement de l'artiste dans son travail, d'un débordement du réel et de l'origine de la création. Les associations, jouant sur les résidus, les assemblant, permettent de redynamiser un matériau qui a pu perdre de sa consistance, et réinventer une dramaturgie dans l'espace quotidien. Il semblerait que le travail d'Anne-James Chaton aille dans ce sens, et plus précisément sa série d'« événements », dans laquelle il exploite des fragments d'actualité, les superpose, les scinde, afin d'entendre différemment les informations prononcées, de réinterpréter leurs intensités et d'en altérer l'expérience par un usage singulier du langage et de la prononciation. Le déplacement opéré par le contemporain est bien celui d'une recomposition du réel – sa matière, ses composants – à une reconfiguration des discours sur ce monde. Il y a donc avec le contemporain une situation de départ qui se veut distante par rapport au réel, puisqu'il s'agit de s'appropriier des données, des documents, des images, etc., soit des produits construits à partir du monde ordinaire. Toutefois, cette distance principielle n'empêche aucunement les artistes de retrouver une proximité avec le réel, comme en témoigne le travail de Sylvain Bourmeau dans *Bâtonnage*.

De fait, son « art poétique »⁴¹⁷ s'appuie sur une déconstruction/reconstruction de bribes de discours qui, malgré la dimension souvent tragique des phénomènes, montre combien les productions du réel ordinaire – ici l'écriture journalistique – peuvent être réutilisées, exploitées afin de comprendre différemment, mais non sans profondeur, notre monde. Notre corpus illustre ainsi l'idée selon laquelle le contemporain, par ses pratiques, se situe dans une zone où le réel est envahi par une forme de nouveau surréalisme ou plus largement de *pop-art*⁴¹⁸, par le refus du rationalisme discursif et le recours à des formes composites et ludiques. Cette appropriation disruptive des restes du monde permet de sortir des représentations conventionnelles du quotidien et de nos habitudes mentales, sans se trouver vraiment loin d'une forme nouvelle de réalisme – toutefois dynamité –, car, rappelons-le, celui-ci ne correspond nullement à « l'abdication des droits de l'imagination devant la réalité prosaïque »⁴¹⁹. La fragmentation, avec ce qu'elle comporte de ludique, apparaît donc dans le contemporain comme moyen privilégié pour reformuler, se réapproprier le réel quotidien et parfois le poétiser⁴²⁰. Le déplacement qui se joue aujourd'hui, d'une esthétique de l'appropriation du réel à une autre, associative, qui s'empare des rebuts du monde, montre combien le vécu a sa place dans l'art, en ceci que le quotidien n'est pas pure production, mais qu'il est une création en puissance et qu'il ne peut être véritablement approché que lorsque la dynamique du réel et ses possibilités sont exploitées, interrogées, testées par l'auteur devenu « ordonnateur »⁴²¹. Ainsi, il apparaît souvent que les artistes ne rencontrent pas frontalement le réel ordinaire, préférant l'aborder de biais, l'approcher à travers le jeu ou prendre des détours pour mieux y revenir.

3.1.2 La distanciation du regard et la neutralité

En 1985, les artistes Christo et Jeanne-Claude entreprennent d'emballer le Pont-Neuf d'un voile ocre, démarche qu'ils poursuivront par la suite en 1995 avec le Reichstag et qu'ils

417 Terme employé par Sylvain Bourmeau lui-même dans *Bâtonnage*, page 135, qui n'est pas sans rappeler le titre de l'ouvrage de Olivier Cadiot, *L'Art poétique*, où ce dernier met en œuvre une pratique de détournement du langage commun. Voir à ce propos l'article d'Alain Farah, « La révolution poétique d'Olivier Cadiot », in *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), Québec, Presses Universitaires du Québec, coll. Littérature, 2012 p. 91.

418 La référence au *pop-art* est bien volontaire. De fait, ce « mouvement » artistique se fondait en partie sur la récupération d'objets ordinaires et la série pour créer des œuvres nouvelles. Mais, comme ce que nous venons de discuter pour la littérature, les artistes du *pop-art* pictural aspergeaient ces rebuts de la société de consommation de couleurs vives ou les mettaient en scène, les composaient de façon étonnante, injectant ainsi une part d'imaginaire aux restes prosaïques du monde.

419 Jacques RANCIÈRE, *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 106.

420 Voir Corinne MAURY, *Habiter le monde*, *op. cit.*, p. 67. Dans ce passage, elle mentionne deux types de montage – dialectique et symbolique –, et s'attache à montrer que l'association, la composition à partir de morceaux de réel hétérogènes, de fragments, est une façon de susciter des images nouvelles et donc d'amplifier et de poétiser le monde.

421 Nathalie DUPONT, Éric TRUDEL, *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, *op. cit.*, p. 3.

projettent de réitérer en 2020 avec l'Arc de Triomphe. Dès leur première installation, une polémique est née, criant à l'irrespect de cette œuvre éphémère, à cet acte de vandalisme artistique d'un monument historique. Au-delà de l'aspect purement conflictuel, directement lié à ce qui semble *a priori* être une démarche de « dépatrimonialisation », il est intéressant de noter que derrière ce rejet de l'œuvre, se trouvent sans doute des motivations esthétiques. En recouvrant d'un voile ces monuments expressifs, qui parlent du passé, qui affichent leur beauté, Christo semble faire taire ce langage architecturale, son expressivité et la mémoire qu'il incarne. L'entreprise est donc bien celle d'une neutralisation de l'objet et de son discours par le recours à un filtre qui se dresse entre le spectateur et l'œuvre elle-même. Ces bâtiments, que l'on peut qualifier d'ordinaires dans la mesure où ils trouvent leur place – au moins – dans l'imaginaire des Français, en étant recouverts, subissent un détournement esthétique et discursif qui impose une nouvelle façon de regarder l'objet. Dans cette partie, nous nous intéressons à ce langage de la neutralisation et de la distanciation par lequel les artistes recouvrent les choses quotidiennes, et comment ces pratiques de détournement viennent approfondir, réinterroger, requalifier ces mêmes choses.

Le détournement est défini par Éric Trudel et Nathalie Dupont dans *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, comme un processus par lequel « l'idée s'affaisse, se vide jusqu'à disparaître »⁴²² afin que des « significations nouvelles et inattendues se libèrent d'une image ». Dès lors, il apparaît comme une pratique à deux temps, de destruction puis de reconstruction, et s'appuie sur divers outils esthétiques et narratifs, dont la neutralité et la distanciation, sur lesquels nous souhaitons nous pencher. La distanciation – ou *Verfremdungseffekt* – est un terme forgé par le dramaturge allemand Bertolt Brecht, désignant à l'origine un dispositif théâtral qui cherche à briser l'illusion référentielle produite par la représentation artistique, et *a fortiori* l'identification du spectateur et de sa croyance en ce à quoi il assiste. Cette pratique, mais surtout l'arrière-plan esthétique et idéologique, sont réappropriés dans les années 1950-1960 par les écrivains du Nouveau roman qui prônent la destruction des ressorts traditionnels du récit – le point de vue omniscient du narrateur, la perspective psychologisante de la création du personnage, mais aussi le carcan réaliste et l'intrigue parfaitement édifiée. Certains cinéastes des années 1960 s'engagent également sur cette voie, comme c'est le cas de Jean-Luc Godard, dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle* par exemple, où le personnage de Juliette est opaque, inaccessible au spectateur et d'abord présenté sous le nom de l'actrice qui l'incarne, Marina Vlady. Il n'est alors pas anodin que Juliette/Marina cite directement au début du film le « père Brecht ». On observe également que les personnages de Robert Jeanson, le mari de Juliette et leur ami Roger, tous deux

422 Nathalie DUPONT, Éric TRUDEL, *Ibid.*, p. 1.

animateurs de radio, apparaissent pour la première fois de dos, la caméra surprenant leur émission *in medias res*. Agnès Varda a expérimenté cette même forme de distanciation à l'égard de ses personnages, dans *La Pointe courte* notamment, en faisant d'eux des entités presque abstraites, rappelant au spectateur sa participation au dispositif, comme acteur et créateur de sens. C'est tout le sens des scènes alternées, qui empêchent le spectateur de « rester » trop longtemps avec les deux amants, par l'interruption de leurs échanges. De plus, quand les amants sont présents à l'écran, ils sont fuyants, filmés de loin ou de très près, ils parlent mécaniquement de sentiments personnels, très éloignés du spectateur. Enfin, Warhol a poussé le dispositif un peu plus loin, en réalisant plusieurs films purement descriptifs – comme *Sleep*, *Eat* ou *Blowjob* –, où les personnages ne font qu'agir et ne sont accompagnés par aucune bande son. Même s'ils sont saisis dans leur intimité, et en particulier l'acteur DeVeren Bookwalter, ils échappent au spectateur, par le choix du cadre tout d'abord, qui exclut ce qui se trouve autour en favorisant des plans rapprochés ou des gros plans, mais aussi par l'impossible lecture et compréhension de ces individus qui ne sont que visages et corps, dans une ambiguïté entre activité et passivité.

Les artistes contemporains qui constituent notre corpus mettent en œuvre de nouveaux dispositifs et diverses stratégies de mise à distance des situations, des personnages et des histoires qu'ils dépeignent. La distanciation apparaît comme le moteur d'une appréhension nouvelle de la réalité par l'art. Chez Anne-James Chaton, l'artifice du dispositif, auquel s'ajoute un effet de distanciation, permet de célébrer non pas des personnalités héroïques, des actions extraordinaires, mais des éléments quotidiens médiés et réagencés. La distanciation, dans les poèmes sonores de l'artiste, repose ainsi sur le filtre que le *medium* utilisé génère, sur la combinaison de la voix, de la musique et du document, et sur le prélèvement à l'origine des poèmes, qui sont autant d'écrans qui viennent déréaliser l'énoncé. Dans « Le Journaliste », le recensement de chiffres en tout genre vient rendre le portrait de l'individu abstrait et comme fragilisé par ces traces résiduelles, l'hybridité de son travail empêchant qui plus est toute forme d'immersion spectatorielle. Dans *Elle regarde passer les gens*, l'écriture systématique et artificielle crée également une mise à distance du spectateur par rapport aux événements décrits, qui est renforcée par la mise en récit minimaliste à l'œuvre. La nouvelle façon de faire récit dans ce roman est un moyen d'explorer la frontière entre espace public et imaginaire, entre résidu passé et réappropriation présente, plutôt que de supposer des composantes figées et tangibles, et notamment en ce qui concerne le personnage. Ce que nous observons dans le roman, c'est tout d'abord la rupture d'une distance par le bouleversement de la représentation de l'icône, qui conduit à une forme de distanciation paradoxale. En effet, Anne-James Chaton, en plongeant ses personnages dans l'anonymat, renforce l'impression que ces femmes sont partie

intégrante d'un fonds commun qu'est l'humanité. La présence acharnée de la quotidienneté est très fortement provoquée par les choix d'écriture, et en particulier le présent, qui fonctionne comme un temps du vécu et qui vient donc humaniser ces femmes à l'image figée par la célébrité. Lorsqu'il est question de Virginia Woolf par exemple, on peut lire : « Elle déjeune à 13 heures. Elle s'accorde un court moment de lecture. Elle fume une cigarette. Elle enfile ses chaussures de marche. Elle met sa laisse au chien. Elle sort faire une promenade. Elle revient aux alentours de 16 heures. Elle boit un thé. Elle écrit quelques lettres., etc. »⁴²³. Le choix de verbes perfectifs, de l'extrême délimitation des actions, l'ordre et la progression instaurés par le rythme de la phrase, suscitent encore davantage l'émergence d'une image simple de la vie de tous les jours et renforcent l'impression de proximité. De fait, si Anne-James Chaton reprend certains grands événements ou certaines activités marquantes qui ont fait de ces femmes des figures célèbres, on remarque surtout qu'il cherche à leur donner une consistance humaine. Pour faire tomber ces figures de leur piédestal, afin de revaloriser ces « stars » en tant que femmes et créatrices, le romancier met en place diverses stratégies d'écriture. L'humour est une façon d'ébranler, de secouer ou briser l'image figée de l'icône pour en dégager quelque chose de plus authentique. En déstabilisant l'icône, Anne-James Chaton n'échappe pas pour autant à l'individualisation, puisque celle-ci se joue même au niveau de l'écriture. Déstabiliser l'icône signifie bien ici refuser de donner une image épuisée, réutilisée à l'extrême, c'est-à-dire ne pas présenter une image partielle, tronquée d'une réalité plus complexe. Mais un nouvel effet de distanciation émerge, puisque d'une part ces icônes perdent leur statut monumental, les informations fondatrices de leur statut devenant résiduelles et disséminées, mais aussi parce que l'écriture à contrainte vient opacifier leur vie. L'anaphore « elle » agit comme un mur entre le personnage et le lecteur, et retourne le premier effet d'humanisation des célébrités mentionnées, en artificialisation littéraire. Il s'agit bien d'abord de détruire l'image conventionnelle et mensongère accrochée à ces femmes, pour ensuite rappeler au lecteur qu'il se trouve face à des personnages de papier, et *a fortiori* face à une fiction, « bloqu[ant] [ainsi] le processus identificatoire »⁴²⁴. C'est toute la démarche de nos œuvres contemporaines, qui se situent au-delà de la représentation, comme nous l'avons vu, en privilégiant des formes singulières, des dispositifs anti-immersifs, des démarches qui ramènent le lecteur-spectateur à sa situation d'observateur ou au cœur de l'espace public. De même, les formes hybrides permettent de pervertir la prétendue illusion mimétique, d'abolir la hiérarchie entre l'auteur et le lecteur, par une nouvelle forme de participation du lecteur dans l'actualisation et la compréhension de l'œuvre.

423 Anne-James CHATON, *Elle regarde passer les gens*, op. cit., p. 74.

424 Nathalie DUPONT, Éric TRUDEL, *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, op. cit., p. 83.

La distanciation apparaît donc comme un effet que la « représentation » du quotidien est la plus apte à déclencher. De fait, contrairement à la littérature de l'imaginaire qui tente souvent de produire des effets immersifs par le développement d'intrigues, avec des personnages hauts en couleurs, happés par des aventures extraordinaires, notre corpus, en s'engageant sur le terrain du quotidien, met davantage à distance le contenu de la représentation. Nous pouvons établir un lien direct entre cette mise à distance et la valeur anthropologique et sociologique que le quotidien renferme, car en effet, l'éloignement, le recul, sont des méthodes d'observation mises en application afin de comprendre le fonctionnement d'un système. Or, le quotidien ne suppose pas – comme l'imaginaire – de s'aventurer dans des explorations de terres inconnues, puisqu'il concerne le proche et doit donc faire l'objet d'une sorte de défamiliarisation afin d'être à nouveau perçu. Prenons le fragment 99 des *Œuvres* d'Édouard Levé : « Des peintures représentent les particules ophtalmologiques qui circulent à la surface de l'œil et que l'on voit parfois descendre lentement, incolores, en surimpression de ce que l'on regard »⁴²⁵. Nous voyons ici que le phénomène microscopique décrit par Édouard Levé vient acquérir une dimension nouvelle par l'écriture neutre et distancée, car s'il peut être partagé par un certain nombre d'individus, le fait de le mettre en mots lui confère une forme d'abstraction. La concision et la neutralité du fragment viennent ainsi charger de mystère et d'étrangeté ce phénomène, selon un double mouvement de reconnaissance et de distanciation, puisque, même si l'on comprend de quoi il s'agit, rares sont les descriptions de ces micro-phénomènes, que l'on a l'habitude de négliger. Mais l'artiste qui a fait de ce geste de distanciation un moteur de création et d'observation de l'ordinaire, c'est bien Valérie Mréjen. Sa démarche est particulièrement intéressante, car l'artiste, dans un certain nombre de ses œuvres cinématographiques, s'est inspirée de son vécu, de ses souvenirs, les a transposés et faits jouer par d'autres comédiens. Ce premier choix profilmique suggère que le lien établi entre l'artiste et son expérience – devenue matériau artistique – doit se défaire légèrement, afin d'accéder à une part moins personnelle et à une certaine vérité du quotidien. Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini* donne une définition de ce qui est pour lui la « bonne distance ». Elle est, selon ses mots, la « distance que l'image met entre l'objet et nous, nous libérant de lui en sa présence, nous le rendant disponible en son absence, nous permettant de le nommer, de le signifier, de le modifier, etc. »⁴²⁶. Cette définition semble correspondre à l'effet produit par le travail de Valérie Mréjen, puisque l'objet de ses vidéos, l'ordinaire, dans *Il a fait beau* par exemple, est d'une part très présent par le sujet de la vidéo – le récit de vacances passées en Europe de l'Est –, les personnages – un groupe d'amis réuni –, les décors, mais en même temps éloigné par le dispositif, la neutralité des voix,

425 Édouard LEVÉ, *Œuvres, op. cit.*, p. 53.

426 Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 536.

l'artificialité des échanges, la répétition du récit au groupe d'abord, puis à l'homme croisé par hasard dans la rue. La distanciation est dès lors le produit d'un certain nombre de paramètres esthétiques et de mise en scène, permettant une observation approfondie de ce qu'est l'ordinaire ou du moins une plongée dans son essence. La vidéo *Il a fait beau* est tout à fait représentative de cette volonté de rendre abstraites et vides des situations ordinaires et du même coup, de faire émerger l'idée, le cœur même du quotidien. La neutralité et l'effet de distanciation qui en découlent, ne sont plus ici, comme dans *La Pointe courte* d'Agnès Varda, les moyens privilégiés pour dévoiler par contraste les affres des relations intersubjectives, les tourments de l'intériorité, mais bien pour exposer les mécanismes cachés dans les situations ordinaires, pour se jouer du système conventionnel de la conversation. Le neutre, en étant un « acte [...] qui n'est ni d'affirmation ni de négation »⁴²⁷ permet de « lib[érer] le sens comme fantôme, hantise, simulacre de sens », c'est-à-dire que le quotidien apparaît dans une forme de présence-absence déroutante, où il est exposé clairement et en même temps réduit par l'univers ultra-minimaliste qui l'englobe. Le fondement de l'ordinaire est dès lors perçu dans une forme volontairement fébrile, qui fait appel au spectateur pour apporter son regard et poursuivre la fouille. Ces filtres, que sont les médiations, la distance, la neutralité, ou le ludisme – vu un peu plus tôt –, placés entre le spectateur et la représentation sont les conditions de possibilité d'une sidération et donc de la renaissance du familier et de l'insignifiant. Si le cinéma contemporain apparaît en grande partie plus réfractaire à ces systèmes de distanciation, des artistes comme Valérie Mréjen, mettent les ressorts propres à leur art au service, sinon d'un discours, au moins d'une atmosphère permettant d'élaborer une pensée du quotidien. Même un film comme *Ce vieux rêve qui bouge* d'Alain Guiraudie, qui tente de recouvrir la situation ordinaire de la fermeture d'une usine d'une atmosphère de tension, avec des échanges dépassionnés, des errances étranges, des regards suspects, ne parvient pas réellement, comme Valérie Mréjen, à détourner le réel. Le cinéma s'affirme pourtant comme l'art capable d'engendrer un effet de distanciation avec force, dans la mesure où il s'agit de trouer, de perturber un système premier établi, qui repose sur l'image et donc l'immersion du spectateur dans un contenu direct, donné. Dans le film de Michel Gondry *The We and the I*, la distanciation se niche dans certains détails, comme la présence de gouttes d'eau sur les vitres du bus, alors qu'il est explicitement dit que la journée est belle, invitant ainsi le spectateur à se déprendre du récit, à s'extirper de ce qui demeure une fiction et une construction artificielle. En littérature, l'effet de distanciation est peut-être plus facilement accessible dans la mesure où le langage impose déjà une forme de distance, mais certains auteurs parviennent à pousser le phénomène plus loin, à exploiter le matériau verbal différemment des écrivains du Nouveau

427 *Ibid.*, p. 448.

roman par exemple, comme Édouard Levé ou Valérie Mréjen qui mettent en œuvre des écrits fragmentaires et déclenchent ainsi une lecture dynamique qui initie la distanciation. Ainsi, le contemporain témoigne d'un désir d'explorer les limites entre la familiarité et la singularité ou le détachement, de se jouer des perspectives pour réajuster notre regard. C'est bien un des effets produits par le travail de Christo sur le Pont-Neuf ou sur le Reichstag : il s'agit de mettre un voile de neutralité sur le connu pour réapprendre à le regarder, appréhender différemment la forme des monuments familiers et éventuellement les poétiser. Mais cette neutralité apparente nous semble être un des supports à l'émergence d'une tonalité singulière, que les œuvres contemporaines sur le quotidien affectionnent.

3.1.3 Une nouvelle esthétique du tragi-comique ?

Il nous a semblé que la littérature et le cinéma contemporains s'étaient donné pour tâche de rendre visible une image de l'ordinaire contrastée, ou de reconnaître, avec des moyens artistiques singuliers, sa dualité, caractérisée par le « drame profond et [le] masque de comédie sur le vide »⁴²⁸. Ce qui se dégage des travaux contemporains c'est l'impression que la représentation doit aboutir à un effet de tragi-comique ambigu, une oscillation entre deux émotions distinctes, guidée par la gêne. L'aspect fragmentaire est un des ressorts de cette tonalité ambiguë, car on le sait, le fragment est depuis le XVII^e siècle avec les moralistes, un moyen concis et lapidaire de révéler des vérités ou de formuler des pensées acerbes et ironiques sur les caractères des individus. Souvent, ces maximes possèdent cette forme d'ambiguïté puisqu'il s'agit bien de se moquer d'un trait de caractère, d'une valeur, d'un défaut de quelqu'un, de pointer du doigt un vice, un dysfonctionnement, par des formulations, des expressions, des termes piquants, qui frôlent le comique. Le fragment a cette capacité car il percute l'esprit, il fonctionne comme un coup bref et intense, et possède ce pouvoir révélateur par l'efficacité de sa forme. L'auteur Guillaume Vissac s'est approprié cette forme fragmentaire dans *Accident de personne* – en mettant de côté l'aspect moraliste – afin de délivrer une image plurielle du réel ordinaire. De fait, la mort est le sujet principal de cet ouvrage, puisque l'auteur entreprend d'écrire à partir des accidents relatés ou mentionnés dans les transports en commun, et en particulier dans le métro. Toutefois, l'auteur ne fait pas le choix d'une écriture de la sensiblerie, mais propose de se réapproprier avec humour des faits tragiques, de s'emparer du morbide et de le transformer en matériau cocasse et ironique. On note par exemple la remarque suivante : « à 200km/h contre le bec la peau c'est du beurre, les os de l'huile, ton visage un insecte & la mort à grande vitesse un luxe inaccessible »⁴²⁹. La mort,

428 Michel de CERTEAU, Luce GIARD, Pierre MAYOL, *L'Invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, n° 238, 1994, p. 141.

429 Guillaume VISSAC, *Accident de personne, op. cit.*, p. 23.

chose ordinaire et pourtant toujours chargée émotionnellement, devient ici une réalité tragi-comique, que le système de notes de bas de page vient intensifier : au mot « insecte » est associée une note qui joue sur l'ambiguïté du langage comme reflet de l'ambiguïté entre la perception des phénomènes et la réalité⁴³⁰. Dans le fragment principal, cette série de métaphores détourne le tragique en poésie ironique par le recours à des matières et à des sensations qui leur sont associées. Cette force du fragment est également exploitée par Peter Handke dans *Le Poids du monde*, où l'auteur se laisse porter par une écriture circonstancielle et choisit la neutralité du fragment, son aspect factuel, pour dire la cruauté de certaines actions ordinaires, tel que : « Une araignée apparut au milieu de la conversation. On la chercha et on la tua, puis la conversation continua »⁴³¹. Ici, c'est l'utilisation du passé simple qui vient déstabiliser la réalité décrite, qui permet de souligner la petite cruauté de l'action, puisque le passé simple suggère un ordonnancement, une forme d'enchaînement logique sur lequel la mort de l'araignée n'a pas prise. De même, Valérie Mréjen parvient à accéder à cette ambiguïté tragi-comique en produisant des travaux d'assemblage, de reconstruction de débris, qui perturbent le régime traditionnel de l'expérience émotionnelle, par l'isolement de situations ou de paroles. Dans *Ping-pong*, elle reconnaît rechercher à travers son art, la limite entre l'absurde, le comique et la cruauté, et expérimenter certains dispositifs afin que, des situations représentées, jaillissent ces différents niveaux de compréhension et de lecture. *Liste rose* illustre bien cette démarche, puisque certaines annonces sexuelles constituées par l'artiste sont indiscutablement vulgaires et drôles, telle « GROS Christian PÉNIS Chantal FOURRE Micheline PETTTE Carla MOULE Olivier SUR Marie-Thérèse UN Vannavuth DRAP Pierre LAVABLE Sylvia »⁴³². L'obscénité de la phrase provoque un mouvement de rejet chez le lecteur, toutefois contrecarré par le ludisme du dispositif de détournement⁴³³. L'inscription des prénoms est gage de l'inauthenticité des annonces et peut libérer l'humour du malaise initial, comme dans certains poèmes de Sylvain Bourmeau et notamment celui intitulé « Comment Michel Platini a été empapaouté ». Dans ce poème, l'auteur joue avec le contenu d'un article de presse par le dispositif d'élimination, écrivant « le président / juge utile / la date limite / devant Platini / mort »⁴³⁴ : on voit bien qu'il s'agit de s'amuser avec le réel et la crédulité du lecteur, pour susciter un nouveau contenu amusant à partir d'une information mensongère et tragique – la mort de Platini. Contrairement aux travaux qui inscrivent le trouble dans une

430 *Id.* « J'ai cru que c'en était un, d'insecte, et je vais te dire : c'en était ». Cette phrase ajoute une part d'incertitude à la métaphore de l'homme comme un insecte écrasé par le métro, avant que le comparant – l'insecte – ne remplace finalement le comparé – l'homme.

431 Peter HANDKE, *Le Poids du monde*, *op. cit.*, p. 32.

432 Valérie MRÉJEN, *Liste rose* [1997], Paris, Éditions Allia, 2007.

433 On trouve cette même forme d'humour chez Édouard Levé, et en particulier dans *Œuvres*, où on peut lire par exemple des projets saugrenus, comme par exemple, page 87 : « 206. Un fromage humain est fabriqué à partir de lait maternel ».

434 Sylvain BOURMEAU, *Bâtonnage*, *op. cit.*, p. 49.

certainne continuité narrative, Valérie Mréjen fait le choix de la rupture, formant ainsi un espace clos de pur désarroi, où l'expérience esthétique est courte et intense. C'est le cas dans *Eau sauvage*, où la liberté de l'écriture de l'artiste permet de faire émerger l'absurde du quotidien et des lieux communs, par l'amputation de phrases et l'accélération du sens. Lorsque l'artiste prête à son père les mots suivants, « Dix ans déjà. Onze ans déjà. Douze ans déjà. Treize ans déjà. Déjà quinze ans ! / Cela fait dix-sept ans »⁴³⁵, il est évident que la surenchère est artificielle, reconstituée par l'artiste pour mettre en avant, avec un certain cynisme, la dimension ridicule du discours conventionnel sur le temps qui passe.

Au cinéma, cette ambiguïté, cet aspect décalé de l'ordinaire, est appréhendé différemment, car contrairement aux écrivains que nous venons d'évoquer, les cinéastes ne font pas tant reposer leur représentation sur une déconstruction signifiante que sur une forme de grotesque. Le parti pris est rarement celui du fragment comme dynamique instable, noyau concis et perturbateur, révélateur de réalités flottantes, mais davantage celui de la continuité narrative et (téléo)logique, soit schéma stable mis en déroute par le côtoiement de plusieurs tonalités. Nous souhaiterions nous arrêter sur deux exemples, *Mammuth* de Gustave Kervern et Benoît Delépine, et sur le cinéaste Bruno Dumont. Gustave Kervern et Benoît Delépine, auteurs et acteurs de l'émission satirique *Groland* diffusée sur Canal +, offrent avec la réalisation de *Mammuth* une image décalée et profonde de notre société et du quotidien des travailleurs. Ce « road-movie pataphysique »⁴³⁶ suit la trajectoire d'un ancien employé d'abattoir, incarné par Gérard Depardieu, à la recherche de papiers lui permettant de prétendre à la retraite. Si le film peut sembler tout d'abord assez conventionnel, le spectateur ne peut pas échapper à l'humour pesant qui émane de l'œuvre, à cette ambiguïté, cette rencontre entre la cruauté du monde moderne et l'épanouissement d'une liberté par l'absurde. Le personnage lui-même est l'incarnation de cette étrangeté, cette ambivalence du quotidien, entre d'une part une corporalité imposante et de l'autre une naïveté attachante. Mais ce que nous trouvons particulièrement intéressant, c'est le détournement de la gravité du discours et du monde représenté par le recours au grotesque. Pensons à la scène du pot de départ, où le patron remercie Serge Pilardosse pour son travail au sein de l'entreprise, alors que l'ensemble des employés mangent bruyamment des chips en chœur. D'une part, le film exploite la qualité médiocre de l'image pour donner une texture documentaire, mais surtout pour intensifier l'aspect miséreux de la vie des ouvriers, opprimés par un système antisocial et excluant. Mais dans cette scène, on comprend également le sens de l'art cinématographique et son efficacité par l'exploitation du son, qui pollue par sa dimension saugrenue le discours du patron, et qui

435 Valérie MRÉJEN, *Eau sauvage*, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 47.

436 Jacques MANDELBAUM, « "Mammuth" : né pour être sauvage, sur les routes des Charentes » [En ligne], *Le Monde*, 2010, https://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/04/20/mammuth-ne-pour-etre-sauvage-sur-les-routes-des-charentes_1340233_3476.html.

vient alléger un moment *a priori* émotionnel. Certaines scènes frôlent le fantastique et l'absurde comme l'apparition fantomatique d'Isabelle Adjani en morte accidentée, conseillant à Serge de « reste[r] [lui]-même »⁴³⁷ et de ne pas « [s]e laisse[r] faire » ; étrangeté qui repose également sur la composition de l'image, le travelling vers la gauche où passe subrepticement l'actrice, avant un gros-plan sur le visage des acteurs l'un derrière l'autre. Le tragi-comique provient de ce conflit entre le regard profond de la caméra stable, attentive, et les rencontres extravagantes que le personnage fait, les scènes qui frisent le ridicule ou le mauvais goût comme celle avec Isabelle Adjani sur le bord de la route, et celles improbables, notamment avec Solange, sa nièce. La bizarrerie est au cœur du film mais elle se charge de significations, elle est le reflet de la complexité du monde, de sa noirceur et de sa possible libération, comme l'installation de Miss Ming où des phasmes s'accrochent à un décor miniature représentant un supermarché, image d'une société de consommation répugnante. Le film se déploie ainsi dans cette ambivalence, où l'absurdité se fait fenêtre, échappatoire au monde désespérant dans lequel les personnages et le spectateur se trouvent. Bruno Dumont, cinéaste contemporain s'inscrit dans une démarche assez similaire et partage des caractéristiques avec les réalisateurs que l'on vient d'évoquer. Antony Fiant a analysé le travail de Bruno Dumont, en mettant en lumière le fait que son cinéma s'affirme comme un retour de la primitivité, le qualifiant de « cinéma de la cruauté »⁴³⁸. Mais nous souhaiterions explorer dans cette partie l'articulation faite par le cinéaste, entre l'horreur du monde et un humour discret, à partir d'un travail sur l'ordinaire. Pour cela, nous nous pencherons sur deux films – *L'Humanité* et *Ma Loute* – qui, bien que différents, produisent des effets proches et jouent chacun à leur manière sur le tragi-comique comme façon d'appréhender le quotidien. *L'Humanité* raconte l'enquête menée par un homme, Pharaon De Winter, pour retrouver la personne à l'origine du viol et du meurtre d'une jeune fille. Si le film place le spectateur immédiatement dans un contexte dramatique avec le plan sur le corps scarifié de la jeune fille, il n'échappe toutefois pas à une part de comique très subtil et assez inconfortable. Ce tragi-comique embarrassant est principalement concentré en la personne de Pharaon, l'enquêteur, qui incarne une bizarrerie suspecte, une froideur mêlée à une sensibilité très enfantine, comme lorsqu'il dit à son supérieur « C'est atroce, commandant. Comment qu'on peut faire ça ? »⁴³⁹. Cette question rhétorique reflète parfaitement le trouble instauré par le film, car la situation tragique se double d'une dimension grotesque par la naïveté du personnage. Ce regard posé sur le quotidien du personnage – et du village en général – explore la limite du réel, fait poindre le comique ou l'ironique, lorsque le glauque émerge, comme dans la scène où Pharaon observe celle qu'il aime secrètement, Domino, en

437 Benoît DELÉPINE, Gustave KERVERN, *Mammuth*, 2010, 31 min. 10.

438 Antony FIANT, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op. cit., p. 114.

439 Bruno DUMONT, *L'Humanité*, 1999, 06 min. 28.

train de coucher avec son compagnon ou lorsqu'il caresse et renifle un suspect interrogé. Le spectateur est ainsi tiraillé entre deux postures, fait l'expérience d'un rire inquiet, explore en lui-même ses émotions et ne peut que constater leur complexité. C'est probablement l'aspect ordinaire – celui de la vie, mais également de la mise en scène, qui se veut volontiers discrète, sobre – qui donne à ce matériau cette profondeur incompréhensible, touchant de près à notre vie tout en la mettant à distance par la bizarrerie que nous ne voyons pas. Dans *Ma Loute*, le présumé est tout à fait différent puisque le genre du film est délibérément comique et le cinéaste s'appuie sur des ressorts traditionnels de la comédie, en les réinterrogeant toutefois et leur conférant une valeur plus subtile. Le film suit deux familles dans une ville balnéaire du Nord de la France, l'une constituée de pêcheurs et l'autre de vacanciers bourgeois à la recherche de « pittoresque »⁴⁴⁰. Bruno Dumont crée un univers parfaitement ordinaire – malgré le choix d'inscrire sa fiction dans le passé⁴⁴¹ –, où les paysages de la côte du Nord-Pas-de-Calais sont précieusement saisis. Mais il vient perturber cette tranquillité narrative par une intrigue organisée autour d'une affaire de disparition et de cannibalisme. Sans rappeler comment le fait divers s'inscrit dans l'ordinaire⁴⁴², nous devons tout de même faire remarquer que Bruno Dumont procède à un retournement quasi-axiologique en jouant avec les codes du drame et de la comédie, en contaminant ces deux tonalités par des éléments contradictoires. Alors que la violence du cannibalisme est détournée par un traitement qui prête à sourire, comme lorsque la mère de la famille Brufort invite ses enfants à venir manger un pied, la vie quotidienne des Van Peteghem et l'enquête de Machin et de Malfoy sont polluées et acquièrent une dimension troublante. La normalité est affectée par divers dispositifs mis en œuvre par le cinéaste, comme les bruitages inattendus – le grincement lorsque André Van Peteghem marche ou le couinement quand Machin se penche – qui instaurent un trouble et reflètent un réel instable. Le grincement peut apparaître comme la manifestation physique d'une dégénérescence sociale et morale, pour ces bourgeois déchus au passé familial glauque et sordide. Cet aspect est depuis le cinéma de Jacques Tati un moteur de l'ambiguïté tragico-comique : dans *Mon Oncle*, les sons ont une grande importance et mettent en avant le

440 Bruno DUMONT, *Ma Loute*, 2016, 02 min. 22.

441 Ce choix est particulièrement intéressant et participe de l'atmosphère décalée du film car, si les costumes permettent d'inscrire la représentation dans le début du XX^e siècle, le cinéaste semble volontairement ne pas faire preuve de rigueur dans le traitement du contexte. Le passé semble être une pure extériorité, qui ne permettrait pas seulement de renforcer le comique mais bien d'aider à regarder l'homme, tel qu'il peut être aujourd'hui. De fait, *Ma Loute* échappe à toute prétention sociologique, malgré la répartition marquée entre deux catégories de personnes, pour finalement se concentrer sur le réel lui-même et sur l'homme, comme entité agissante.

442 Voir les analyses de *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda, des poèmes d'Anne-James Chaton ou encore du roman *Miettes* de Philippe Artières. Voir également l'article de Michel Ratté, « La quotidienneté comme origine du « monde de la vie » chez Bruce Bégout : une lecture critique », *op. cit.* : il reprend la thèse de Bruce Bégout, selon laquelle il existe un phénomène de quotidianisation ou de familiarisation puissant, qui consiste à inscrire dans le cours de la vie, des événements à l'origine inhabituels, voire extraordinaires, par des processus de ritualisation par exemple.

grotesque de la modernité, comme l'alarme indiquant la cuisson du steak de la propriétaire de la maison, le bruit grésillant de l'instrument servant à retourner le steak ou encore celui métallique produit par les escarpins au contact du sol. Ces modifications sonores, ajoutées à la gestuelle mécanique des personnages, aux échanges artificiels et à l'univers gris, futuriste et labyrinthique – comme dans *Playtime*, avec le lieu de l'exposition à laquelle assiste Monsieur Hulot –, font du réel le lieu de l'absurdité, mais également du cauchemar où la perfection et l'ordre règnent de façon inquiétante. Dans *Ma Loute*, l'attention aux détails, au presque insignifiant est également le moteur de l'ambiguïté tragi-comique du film, puisque, bien qu'étant un ressort du comique, elle trahit un aspect tragique des personnages. Jean-Marie Schaeffer commente également le paradoxe du tragique quant à l'expérience esthétique, affirmant que « lorsque les actions et événements représentés sont stylisés, cette stylisation, qui équivaut à un affaiblissement de la prégnance des stimuli représentationnels (le « contenu ») en faveur des stimuli métareprésentationnels (la « forme » [...]), affaiblit la composante d'activation des émotions négatives »⁴⁴³.

C'est bien le propos de ce mémoire qui cherche à démontrer comment les pratiques contemporaines viennent déstabiliser les représentations conventionnelles pour approfondir et reconfigurer, sinon notre connaissance, du moins notre expérience du quotidien. Indéniablement, la porosité, l'hétérogénéité des productions contemporaines viennent enrichir l'art et le réel, en bousculant les frontières établies – ici celles des registres comique et tragique. Si les détournements que nous venons d'observer peuvent permettre de mettre en lumière les « fondements, les absurdités souterraines, la violence intimée quotidiennement »⁴⁴⁴ dans le monde, ils peuvent aussi venir assouplir la réalité, lui conférer une légèreté. Et nous avons vu, à travers les exemples que nous avons sélectionnés, que la littérature contemporaine fait reposer le tragi-comique sur l'utilisation du fragment, sur le recours au bricolage à partir des débris du réel, quand le cinéma ne cherche pas tant l'éclatement de la représentation qu'une forme de noirceur imprégnée de grotesque. Cette tonalité ambiguë est une des conditions de l'ébranlement de l'ordinaire, surface trompeuse où l'étrangeté est en puissance, la représentation devant être réinvestie de signification par une réception sensible au double niveau de ce réel.

443 Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Expérience esthétique*, op. cit., p. 173.

444 Nathalie DUPONT, Éric TRUDEL, *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, op. cit., p. 20.

3.1.4 L'*estranagement*

Selon Paul Valéry, « [i]l faut faire ou subir violence pour voir mieux et autrement »⁴⁴⁵, c'est-à-dire qu'il faut altérer par un travail de sape ce qu'il y a à observer pour que se dégage une dimension encore inaperçue. Les pratiques contemporaines de détournement se situent bien dans cette perspective et mettent en œuvre des dispositifs d'*estranagement* permettant de redécouvrir l'ordinaire. L'*estranagement* est un effet de défamiliarisation théorisé par le formaliste russe Victor Chklovski dans son article « L'art comme procédé », qui consiste en une perturbation de la perception du récepteur et constitue ainsi, selon lui, un indice permettant de reconnaître le langage proprement artistique. Cet effet agit sur les phénomènes décrits dans l'art et provient d'une sollicitation nouvelle de l'attention qui viendrait révéler la nature de ces mêmes phénomènes. Mais il ne s'agit aucunement de « surréaliser la vie quotidienne »⁴⁴⁶, comme peuvent le faire les Surréalistes, puisque cette pratique libère l'insolite dans un réel prosaïque à partir de techniques et de dispositifs d'écriture particuliers, inscrits dans l'imaginaire et le fantasme. L'*estranagement* en revanche est perçu comme un écart dans la représentation et *a fortiori* dans la signification, et demeure ainsi directement lié à l'expérience de la réception. Il est certes un dispositif et un outil – à l'origine – littéraires, mais il impacte plus largement la signification de l'œuvre, puisqu'il se fait discret et se développe dans un contexte général réaliste, ou du moins vraisemblable. L'*estranagement* est donc l'inverse de l'effet produit par un texte comme celui de Franz Kafka, *La Métamorphose*, où s'opère justement une banalisation d'un phénomène surnaturel, la transformation d'un homme en cancrelat.

Il nous a semblé que le contemporain était à l'origine d'une renaissance de l'absurde par le détournement, qui n'a plus vraiment de rapport avec le théâtre absurde d'auteurs comme Eugène Ionesco ou Samuel Beckett, mais qui consiste à altérer, opérer des déplacements discrets dans le réel ordinaire pour en enrichir l'image et l'expérience. Certains artistes du XX^e siècle ont déjà expérimenté cette défamiliarisation, ce tremblement du réel par l'irruption de l'étrange, venant bouleverser la continuité de la représentation. Jacques Tati, dans les années 1950-1960, a réalisé plusieurs films dont *Playtime* et *Mon Oncle*, qui mettent en scène des personnages burlesques, dans un univers ordinaire mais étrangement déshumanisé, presque futuriste. Le cinéaste donne à voir par la caricature et l'absurde une image de la société moderne et de la technologie, et s'appuie pour cela sur des ressorts comiques singuliers. Dans *Playtime* par exemple, l'environnement est habité par une espèce de silence, prolongé par le mutisme du personnage de Monsieur Hulot, toutefois contrecarré par l'intensification de certains bruits, associés aux gestes extravagants des personnages. Lorsque Monsieur Hulot

445 Paul VALÉRY, *Cahiers (1894-1914)*, tome IV [1900-1901], Paris, Éditions Gallimard, coll. Blanche, 1992.

446 Pierre MACHÉREY, « Le réenchantement du quotidien chez Breton et Leiris », *op. cit.*

attend son rendez-vous dans une salle d'attente, il se met à tâter un fauteuil, produisant des bruits exagérés qui surprennent et perturbent la banalité du décor. Mais les pratiques sont diverses, et à l'aspect caricatural et burlesque du travail de Jacques Tati, s'oppose une forme de naturalisme, comme celui de Chantal Akerman dans *Jeanne Dielman*. Dans ce film, le quotidien de la protagoniste est perturbé, voire rompu par un événement *a priori* banal, la trop grande cuisson des pommes de terre. Cet accident fortuit, en déclenchant le désordre dans la vie parfaitement organisée de Jeanne Dielman, jusqu'au meurtre d'un de ses clients, acquiert ainsi une valeur d'étrangeté inquiétante. Le détail vient bouleverser l'*ethos* du personnage et impacte l'ensemble de la vie de cette femme. Toutefois, Jeanne Dielman ressort magnifiée de ce processus d'*estrangement* – inconfortable pour le spectateur –, puisqu'une vraie beauté se dégage de sa situation terne, et l'acte tragique ultime lui confère le statut ambigu de martyre libérée. La défamiliarisation dans ce film est approximativement la mise en pratique du fantasme de Fernand Léger, qu'il exprime en ces termes :

J'ai rêvé au film des “24 heures” d'un couple quelconque, métier quelconque... Des appareils mystérieux et nouveaux permettent de les prendre “sans qu'ils sachent”, avec une inquisition visuelle aiguë pendant ces vingt-quatre heures, sans rien laisser échapper : leur travail, leur silence, leur vie d'intimité et d'amour. Projetez le film tout cru sans contrôle aucun. Je pense que ce serait une chose tellement terrible que le monde fuirait épouvanté, en appelant au secours, comme devant une catastrophe mondiale⁴⁴⁷.

Ce que ce rêve nous enseigne, c'est bien que la représentation en elle-même a un pouvoir de révélation qui passe par une sorte de dédoublement : l'écran, mais aussi les dispositifs – qu'ils soient littéraires ou cinématographiques – viennent faire de notre réalité, une réalité autre, étrangère. Dans *Jeanne Dielman*, l'*estrangement* s'appuie sur certaines spécificités du *medium* cinématographique, comme la longueur du plan et la stabilité de la caméra. D'autres films cherchent cette ambiguïté, la traquent justement par le mouvement de la caméra comme Alain Guiraudie dans *Ce vieux rêve qui bouge*, qui déconstruit la narration et injecte ainsi une forme de trouble dans cet univers prosaïque. Le cinéaste joue sur le décalage entre les scènes, sur la rupture, pour que de ce vide jaillisse l'étrangeté, comme lorsqu'un ouvrier propose à celui qui vient démonter la machine d'aller boire du café, et qu'à la scène suivante l'homme est toujours en train de démonter la machine. Alain Guiraudie dupe le spectateur par la pause qui suit la proposition, suggérant un déplacement de l'observation, quand la caméra reste finalement à côté de la machine mais laisse voir l'absence de l'ouvrier proposant le café. L'atmosphère ambiguë du film est en grande partie due au montage, qui crée du vide entre les scènes, refuse la pseudo-continuité où les aspérités de la vie, les éléments cachés au spectateur n'existent plus. Pour des travaux qui ne sont pas proprement fictionnels, comme *Dieu sait quoi*

447 Fernand LÉGER, *À propos de cinéma* [textes de 1925 à 1931], Paris, Éditions Séguiet, coll. Carré Ciné, 1995, p. 16- 17. Nous soulignons.

de Jean-Daniel Pollet, l'étrangeté a une origine sensiblement identique, puisqu'elle repose sur des moyens de soulignement, des dispositifs d'accentuation. En ajoutant une musique dramatique au travelling sur le mur de pierre au début du film, le cinéaste invite le spectateur à réapprendre à regarder la banalité, la matière prenant une valeur épique tout à fait inhabituelle. Comme l'écrit Agnès Varda, « [p]lus l'image est agréable, plus s'insinue le malaise »⁴⁴⁸, et dans le cas du travail de Jean-Daniel Pollet, les choses ne sont pas différentes : le confort suscité par la plénitude de l'image, la volupté de la matière donnée par les gros plans donnent l'impression au spectateur de ne s'être jamais penché sur ces choses ordinaires pour les voir. L'escargot, l'eau, le vase, etc., deviennent alors des monstres magnifiques, des immensités – qu'elles soient naturelles ou culturelles – qui ont le pouvoir de fasciner, de figer. Mais le travail de Jean-Daniel Pollet a quelque chose de l'ordre du pédagogique, de l'apprentissage du regard, alors qu'il nous semble que c'est autre chose qui se joue dans le contemporain, quelque chose de plus ludique par les dispositifs, mais d'infiniment sérieux par les effets qu'ils produisent.

Les productions contemporaines font part belle aux compositions hétérogènes, aux constructions artificielles pour donner une image défamiliarisée de l'ordinaire. Il ne s'agit plus seulement de faire du langage un souffle incertain, un bégaiement poétique pour apporter un voile sublime et transcendant sur le réel, à la manière de Marguerite Duras⁴⁴⁹ – démarche mise en avant par Patrick Rambaud dans *Virginie Q.* : l'étrangeté de l'ordinaire doit émerger d'un matériau brut détourné, comme dans le travail de Valérie Mréjen. À ce concept de défamiliarisation, le théoricien Jean-Marie Schaeffer propose, dans *L'Expérience esthétique*, d'ajouter celui de « disfluence », qui permettrait de penser le contemporain et de se défaire légèrement du terme de défamiliarisation qui est daté, temporellement marqué. La disfluence apparaît comme une « stratégie artistique »⁴⁵⁰ qui détermine une certaine forme de réception qui n'est plus standard, puisqu'elle implique une attention toute particulière, une entrée acharnée dans l'œuvre et une capacité de compréhension qui cherche à aller au-delà de la surface. La disfluence serait ainsi opposée à la fluence, considérée comme la facilité de la création, et c'est en jouant avec ces différents niveaux de complexité que des artistes comme Valérie Mréjen peuvent mettre en œuvre une écriture de l'*estrangement* ou de l'« inquiétante »⁴⁵¹. L'hybridité des *media* à l'œuvre dans *Manufrance*, entre les images publicitaires, assemblées telles

448 Agnès VARDA, *Cléo de 5 à 7* [scénario], p. 41, cité par Jean-Yves Bloch, « *Cléo de 5 à 7*, "le violon et le métronome" », *op. cit.*, p. 132.

449 Dans *Le Camion*, Marguerite Duras dit par exemple : « Elle aurait parlé de beaucoup de choses. De la géographie des lieux traversés. La fin du monde. De la mort. De la solitude de la Terre dans le système planétaire » (18 min. 15). Certes, il y a ici le passage d'un univers familier, à une étrangeté que le langage saccadé vient intensifier. Mais cette étrangeté ne naît pas du banal, la parole de l'auto-stoppeuse qui parlerait de ces choses est presque l'extériorisation du sublime. Le regard désincarné sur ces situations favorisent l'émergence du mystérieux, d'une étrangeté, certes, mais qui est douce et pleine de spiritualité.

450 Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 230.

451 Jacques AUMONT, « L'objet cinématographique et la chose filmique », *op. cit.*, p. 186.

un roman-photo, et liées par cette voix s'exprimant à la première personne, permet également à Valérie Mréjen d'opérer le détournement de la situation décrite. Car, si le spectateur est d'abord confronté au défilement banal des images de la vie quotidienne de cette femme – jamais physiquement la même –, il y a selon Isabelle Arby Papaloïzos, une « légère tension [qui] se profile »⁴⁵² peu à peu, et qui est due à l'attente de l'hôte. De fait, le personnage est sans cesse en train d'essayer de combler l'attente par des activités ordinaires, et crée dans son discours une présence-absence des autres personnages qui devient quelque peu angoissante, rappelant la *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman. Avec *Manufrance*, Valérie Mréjen se place donc dans une tradition du détournement, qui consiste selon Éric Trudel et Nathalie Dupont, par le « brouillage culturel »⁴⁵³, soit l'association de différents *media* – photographie, mode, publicité, cinéma –, à gratter un certain « héritage socioculturel », tout en libérant un sens nouveau⁴⁵⁴. C'est en « s'insér[ant] dans les lieux les plus familiers » que l'artiste parvient à « retourne[r] ou dévie[r] le sens »⁴⁵⁵, comme l'écrivent Maxime Morel et Édith Risterucci-Lajarige, et plus encore, joue sur l'ambiguïté que provoque le rapprochement de ces matériaux, pour qu'émerge en *creux* une réalité cruelle. Dans *Hors saison*, la simplicité du discours prononcé par le mari à propos de ce qu'il croit être une renaissance de sa femme, toujours « ravie », qui a « retrouvé le sourire »⁴⁵⁶, laisse entendre que la banalité est une surface trompeuse, car ce qui émerge c'est la tragique décomposition du couple. L'efficacité et la subtilité de ce discours dépend du dispositif reposant sur la voix *off* et le défilement des images de restaurants vides. Le *medium* littéraire permet à Valérie Mréjen d'explorer différemment, mais toujours par une forme de détournement, les relations intersubjectives entre les individus, et dans un roman comme *Eau sauvage*, l'artiste parvient à faire « affleurer les non-dits »⁴⁵⁷ en se faisant absente : lorsque le père appelle sa fille, en disant « Allô, tout va bien ma chérie ? Non parce que j'ai vu ce matin dans le journal qu'un immeuble a brûlé dans le XIe et comme tu es dans le XIIe, j'ai pensé à toi en me disant que c'était peut-être chez toi »⁴⁵⁸, on voit combien le langage ordinaire peut parfois être absurde, mais surtout, par le blanc typographique qui suit le fragment, combien ces lieux communs peuvent parfois écraser l'individu. La désincarnation et le vide émotionnel

452 Isabelle ARBY PAPALOÏZOS, « Workshop Valérie Mréjen / 3 » [En ligne], *Communication 3*, février 2006.

453 Nathalie DUPONT, Éric TRUDEL, *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, *op. cit.*, p. 2.

454 Les arts plastiques témoignent d'un même intérêt pour le détournement et l'*estrangement* de contenus déjà connus, inscrits dans l'imaginaire collectif, comme le *glitch art*, qui se développe dans les années 1990, et qui se double d'un discours critique sur la société de consommation. Cette forme d'art consiste à représenter ce qui ressemble à des bugs ou dysfonctionnements informatiques, souvent associés à des images célèbres, venant ainsi les perturber et générant une expérience esthétique nouvelle pour le spectateur.

455 Maxime MOREL, Édith RISTERUCCI-LAJARIGE, « Détourner le quotidien. La logique merveilleuse des surréalistes », *Pratiques et enjeux du détournement dans les discours littéraires du XX^e et XXI^e siècles*, *op. cit.*, p. 22.

456 Valérie MRÉJEN, *Hors saison*, 2008, 01 min. 30.

457 Nina LÉGER, « Les histoires communes de Valérie Mréjen » [En ligne], *Délibéré*, à l'occasion de l'exposition *Roots*, Galerie Anne-Sarah Bénichou, septembre 2016.

458 Valérie MRÉJEN, *Eau sauvage*, *op. cit.*, p. 8.

qui se forment dans le texte, le travail autour de la neutralité esthétique, par le biais de la fixité du cadre et de la simplicité des saynètes dans ses vidéos, permettent de mettre à jour la vacuité des échanges ordinaires. C'est notamment le cas dans *L'Agrume*, où l'artiste refuse toute dramaturgie pour en extraire la cruauté, jusqu'à la dernière phrase suivant le coup de téléphone sans réponse qui est : « Ça n'a pas été trop brutal comme transition »⁴⁵⁹. De même, dans la vidéo *Au revoir, merci, bonne journée*, Valérie Mréjen s'appuie sur le principe de la « décontextualisation », fréquent dans les entreprises de détournement, comme l'explique Hugues Marchal dans *Pratiques et enjeux du détournement*, pour qui « tout détournement requalifie l'articulation entre un objet et son contexte »⁴⁶⁰. Sans aller jusqu'à repenser le contexte de ces expressions ordinaires, de ces formules déjà prêtes, qui sont autant de clichés de langage, Valérie Mréjen les isole dans une vidéo qui cadre sur le visage d'une femme les prononçant, afin d'en faire émerger l'étrangeté, voire l'absurdité et l'abstraction. L'artiste reconnaît avoir cette manie de « repère[r] la bizarrerie »⁴⁶¹ dans « un contexte où tout semble normal », et peut parfois donner des indices du dysfonctionnement d'une représentation, en exagérant un aspect de la situation, comme c'est très précisément le cas dans *Capri*, où le personnage féminin est désigné avec des prénoms différents. Le langage devient, dans cette vidéo, un moyen d'instaurer un trouble dans l'échange, car le recours aux lieux communs – préalablement utilisés dans les téléfilms – est mis en avant par un jeu sur le langage et le statut de l'énonciateur⁴⁶². La remarque – transcrite en bas de page – permet donc de mettre en évidence l'interchangeabilité des rôles, leur « remplaçabilité » et donc de déréaliser une situation banale et pleine de tension, la dispute amoureuse. Il y a ainsi par la mise en scène de la représentation elle-même, dans cette logique tourbillonnaire de la distanciation, l'expression de réalités complexes et cruelles, assez proche du travail de Sarraute sur les petits drames de la conversation, dont le lecteur/spectateur ne peut faire l'expérience de façon univoque, mais également un jeu de défamiliarisation discret qui suggère au spectateur de fouiller, de gratter l'image pour observer quelque chose de plus profond. Si « [l]a poétique est un acte d'inquiétude du monde »⁴⁶³, on remarque surtout que le contemporain engage le lecteur/spectateur dans un rapport moins immédiat avec le détournement du réel ordinaire : la caricature ou l'interruption d'un élément explicite perturbant le cours des choses sont délaissés au profit d'un travail minimaliste qui impose au récepteur d'entrer dans l'œuvre de biais, et de ressentir l'étrangeté que recouvre le quotidien.

459 Valérie MRÉJEN, *L'Agrume*, Paris, Éditions Allia, 2001, p. 77.

460 Hugues MARCHAL, « Collages et décalages scientifiques. Chez Henri Michaud et Michel Deguy », *Pratiques et enjeux du détournement dans les discours littéraires des XXe et XXIe siècles*, op. cit., p. 43.

461 Valérie MRÉJEN, *Ping-pong*, op. cit., p. 72.

462 Nous pensons à l'échange suivant : « Parle-moi, j'ai besoin que tu me parles ! / C'est pas toi qui me parles comme ça. / Si, c'est moi ». Valérie MRÉJEN, *Capri*, 2008, 01 min. 40.

463 Corinne MAURY, *Habiter le monde*, op. cit., p. 146.

Si la littérature insinue cette étrangeté fondamentale par le fragment, le vide, l'attente qui viennent indiquer un espace à combler par la réception⁴⁶⁴, le cinéma semble davantage s'appuyer sur ses capacités multimédiatiques, mais aussi sur le lien évident qu'il entretient avec le réel, à travers la profilmie. C'est le cas de Bruno Dumont qui, dans sa mini-série *P'tit Quinquin*, ayant choisi des acteurs non-professionnels, doit transmettre les répliques à celui qui interprète le commissaire chargé de l'enquête par une oreillette, l'autorisant également à regarder les marquages au sol. En tirant parti des aléas du tournage et de la profilmie, en se les appropriant, Bruno Dumont parvient à conférer à son personnage une étrangeté embarrassante, par sa nervosité, son comportement observateur. Ces pratiques de détournement ou d'appropriation s'appuient sur l'*estranagement* de la représentation et sur une inflexion particulière de l'expérience esthétique, c'est pourquoi il nous semble que l'affirmation de Jacques Rancière, selon laquelle « [l]e détournement n'éloigne pas, [...] ne nous apprend pas à comprendre le monde en le rendant étranger »⁴⁶⁵, reste discutable. Si les phénomènes d'appropriation contemporains dont nous avons discuté ne sont pas à proprement parler révélateurs d'une nature ou de vérités sur le quotidien, ils invitent toutefois à questionner notre rapport à l'ordinaire et à observer les tensions discrètes, les bizarreries nichées dans certaines situations ou certains échanges, par des dispositifs artificiels, des compositions hétérogènes ou des jeux de rupture. Tout détournement n'engendre pas de défamiliarisation, mais nous avons vu comment l'utilisation du cliché, la décontextualisation, le fragment prélevé, le grossissement du détail participent d'une mise à distance du quotidien pour en dégager certaines particularités. La singularité du contemporain vient justement de cette rencontre entre le détournement et l'*estranagement*, c'est-à-dire qu'il ne s'agit plus seulement de créer *ex nihilo* des réalités quotidiennes dérangementes, mais de s'emparer d'objets ordinaires, de mots banals et les inscrire dans un nouveau réseau de sens en les altérant, les inclinant selon un angle différent à partir duquel peuvent émerger des réalités signifiantes.

3.2 Vers une négativité de l'art ?

3.2.1 Le recyclage : le contemporain et la citation du réel

Nous connaissons tous la formule de Gérard Genette selon laquelle toute écriture est une réécriture, c'est-à-dire que chaque création procède à un recyclage conscient ou non de

⁴⁶⁴ Peter Handke écrit par exemple dans *Le Poids du monde*, p. 59 : « Enfance de barbelés. / Derrière une fenêtre, on secoue un enfant qui pleure. / Les voitures mortes devant la fenêtre ». Cette série de détails, de morceaux de réel saisis renferme une part d'étrangeté, voire d'horreur que le lecteur doit venir apaiser, dédramatiser par une réappropriation de ce qui est décrit.

⁴⁶⁵ Jacques RANCIÈRE, « Quand nous étions sur le Shenandoa », *Les Cahiers du cinéma*, n° 605, octobre 2005, p. 93, cité par Alexandre Trudel, « Entre identification, appropriation et ironie. L'économie du détournement chez Guy Debord », *Pratiques et enjeux du détournement dans les discours littéraires des XX^e et XXI^e siècles*, op. cit., p. 84.

productions antérieures. Cette affirmation est tout à fait séduisante, mais elle pose de vraies difficultés quand il s'agit d'observer ces phénomènes de réécriture, puisqu'elle suggère une porosité des œuvres et une influence parfois insaisissable. Mais ce que nous apprend cette remarque, c'est que l'art établit un vrai rapport avec le réel, d'une part, mais aussi avec les fabrications humaines et les productions artistiques passées. Les écritures qui ont marqué l'histoire de la littérature, ces textes qui sont devenus des « canons » auraient donc une vie incessante, à travers les différents dispositifs de récupération, que ce soit la parodie, le pastiche, ou des phénomènes d'inspiration plus discrets. Ce système d'actualisation et de recontextualisation de textes plus anciens est largement répandu, et nous souhaiterions l'observer dans notre corpus, pour voir comment il s'articule avec des démarches immergées dans l'ordinaire. Mais les quelques remarques que nous allons faire visent bien à éclaircir une particularité du contemporain, qui est de généraliser et de radicaliser ces démarches de recyclage. De fait, le contemporain s'engage davantage sur le terrain du recyclage, par un processus qui va du prélèvement au détournement, et par le déplacement des débris du monde – matières ou documents –, leur remplacement et leur réinscription dans un réseau de sens dynamique.

Le recyclage est indéniablement un moteur de création pour bon nombres de nos artistes, que ce soit Clémentine Mélois, qui sollicite la contingence et le hasard de la rue pour y glaner des listes de courses, ou Valérie Mréjen qui traque de vieux objets usés et abandonnés dans les brocantes. Le recyclage a cette fonction première de provoquer la rêverie, puisqu'il opère une conservation de ce qui a été perdu, une renaissance de ce qui n'a plus de substance. Valérie Mréjen explique notamment qu'elle aime « sentir qu'une personne les [objets trouvés dans les brocantes] a fabriqués »⁴⁶⁶, c'est-à-dire que l'inutilité à laquelle ces objets sont réduits, et l'impression de mort qu'ils véhiculent, deviennent des moteurs d'une revivification. La rêverie est ainsi tendue entre un passé, une absence et un présent qui est marqué par le retour, la résistance de ces objets, et donc des corps qui les ont touchés, fabriqués et utilisés. Notre propos est de montrer que le contemporain, et en particulier les artistes de notre corpus mettent en place des stratégies de récupération et de détournement, où il ne s'agit plus seulement de s'approprier à la manière de Jean-Luc Godard des citations, des références, et de les placer dans des contextes ordinaires, mais où le trivial, le déchet deviennent eux aussi matière à la création et à la rêverie. Tout d'abord les œuvres de notre corpus élaborent souvent des systèmes de citations ou d'allusions avec des œuvres antérieures, mais en tordant le prestige auréolant ces références par des pratiques qui en font des résidus à redéfinir. Le contemporain n'a aucune réticence à utiliser, citer, exploiter des références canoniques, à

466 Valérie MRÉJEN, *Ping-pong*, *op. cit.*, p. 32.

s'attaquer à l'histoire de l'art pour en inspecter les significations. La référence n'a plus aujourd'hui la valeur d'autorité qu'elle pouvait posséder ; la déhiérarchisation de l'art est proclamée par l'insertion de références dans des entreprises humbles, qui s'intéressent volontiers au résidu et aux déchets. Selon Jacques Aumont, l'homme est un « animal «actualisateur» »⁴⁶⁷, c'est-à-dire qu'il aime s'emparer d'objets anciens pour se les réapproprier et explorer des « virtualités » jusqu'à présent muettes. Et aujourd'hui, la liste de course, le ticket de caisse, au même titre que la citation, peuvent se voir saisis et intégrés dans l'œuvre. Il est toutefois légitime de se demander pourquoi les artistes contemporains recyclent de la même façon les déchets du réel et les citations d'auteurs reconnus. Si l'on pense au roman *Sinon j'oublie* de Clémentine Mélois, on repère dans les discours prêtés à ses personnages de nombreuses citations cachées, comme l'incipit célèbre d'*Un amour de Swann* dans le portrait d'Albert, disant : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Mais maintenant que je suis à la retraite, c'est bien, je peux regarder les films en deuxième partie de soirée »⁴⁶⁸. Cette citation exacte de Marcel Proust, ainsi insérée dans un discours parodique et comique, est désacralisée et permet de nourrir l'image de l'ordinaire, souvent guidé par des petits plaisirs. Mais le statut de la citation est également très intéressant, puisqu'il témoigne du fait que le monde quotidien est « saturé de discours et de textes »⁴⁶⁹, et que certains canons, certaines références classiques peuvent être réutilisées dans le langage ordinaire pour dire, expliciter des réalités triviales. Un tel détournement fait ainsi de l'élément récupéré, un résidu du passé qui possède une signification à rappeler, qui a été peu à peu absorbée par l'usure due aux reprises et à la notoriété. Prenons à présent le roman de Marcel Cohen, *Détails*, lequel regorge de références artistiques, historiques, d'allusions à des travaux et à des expériences divers. Le roman accorde une place prépondérante aux références culturelles, le personnage principal semblant pétri de cette érudition. L'auteur utilise régulièrement ces références comme des anecdotes venant illustrer des expressions, des propos utilisés ou des actions réalisées par le personnage. Mais une phrase comme « À l'instar de Charles Denner, dans le film de François Truffaut *L'homme qui aimait les femmes*, l'homme se promet de s'intéresser de près aux modèles des grandes marques de lingerie »⁴⁷⁰, est très différente de la référence à Lee Miller⁴⁷¹ qui questionne le système d'extermination des Juifs dans les douches d'Auschwitz : si la première est une façon d'amplifier le portrait du personnage, de saisir son identité par des apports extérieurs, la seconde permet finalement d'apporter un exemple à des considérations philosophiques sur le « détail ». Mais il apparaît clairement que cette binarité n'est pas figée, et

467 Jacques AUMONT, *De l'esthétique au présent*, op. cit., p. 111.

468 Clémentine MÉLOIS, *Sinon j'oublie*, op. cit., p. 133.

469 Alison JAMES, « Citation, mythe, mémoire », *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, op. cit., p. 67.

470 Marcel COHEN, *Détails*, op. cit., p. 54.

471 *Ibid.*, p. 116.

que le lecteur opère des déplacements entre ces deux domaines d'enquête – l'intime et l'historique –, finalement poreux et interdépendants. La référence est dès lors un matériau récupéré qui témoigne de l'épaisseur du monde, de sa gravité, et surtout de la mémoire à préserver, quand bien même l'exemple, l'allusion devient résidu du passé, reste, fragment resémantisé. Même dans un travail documentaire, tel que *Des routes* de Philippe Artières, l'appropriation de documents déjà écrits et publiés, permet de construire ce pont entre le récit personnel et le discours, voire l'enquête scientifique. L'auteur choisit des textes très spécialisés et anciens, comme celui de Baudry de Saunier, *Les Recettes du chauffeur*, qui date de 1922, et témoigne du fait que le quotidien est extrêmement documenté, mais que les documents peuvent parfois être perdus, oubliés. Mais entreprendre le recyclage comme façon d'actualiser le présent par le passé, n'a pas cette seule fonction mémorielle, et peut se charger d'une dimension critique. Sans aller jusqu'à prétendre comme Jan Baetens que le détournement possède toujours « une cible concrète »⁴⁷² – pensons à *Sinon j'oublie*, où le détournement des listes de courses par Clémentine Mélois n'a rien d'idéologique, mais se fait simplement stimulateur et moteur de la création poétique –, on remarque qu'il est souvent porteur de sens, et se pose en contradicteur de l'élément détourné. De fait, en considérant le travail de Valérie Mréjen, et en particulier *Manufrance*, il ne s'agit pas réellement d'une critique acerbe de la société de consommation, ni même d'un vrai « discours qui relève de l'antipublicité »⁴⁷³, mais bien d'une volonté de dire, par le bricolage, que derrière ces images publicitaires des années 1960, se trouvent des situations, voire des réalités en puissance, comme l'ennui et l'angoisse des femmes au foyer. Le recyclage est toujours une interprétation, et par conséquent toujours une création nouvelle, qui peut nécessiter une forme de décodage de la part du récepteur de l'œuvre. L'intérêt de ces nouveaux auteurs, qui cherchent à se plonger dans le monde public quotidien, à réinvestir de sens et de sociabilité des éléments insignifiants et rejetés, est bien qu'ils éveillent, questionnent et reflètent nos vies. Si les pratiques de recyclage ne sont pas directement chargées de revendications militantes, elles amènent toutefois à considérer certaines problématiques, comme celle de l'écologie par exemple. C'est ici que notre analogie entre le recyclage de formules célèbres et celui d'éléments réels anodins prend son sens : nous comprenons que le contemporain renverse les conventions artistiques, les hiérarchies des sujets, en s'intéressant aussi bien au passé devenu trace qu'aux résidus du présent, aussi bien aux restes d'une culture classique qu'aux restes de la vie. Le contemporain généralise le propos d'Italo Calvino dans ses *Leçons américaines* selon lequel la littérature va progressivement faire du passé un souvenir qui hante, mais dont la substance sera déplacée vers une forme de

472 Jan BAETENS, « Frédéric Boyer. Le détournement comme quête de sens », *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, op. cit., p. 161.

473 Id.

superficialité. Mais ce que le contemporain amorce de nouveau, c'est la récupération, non plus de contenus immortalisés par la patrimonialisation ou la culture livresque, mais celle de documents rejetés. Nous avons vu que les artistes mettent en œuvre des stratégies de récupération de ces éléments bruts, pour ensuite les « détourner de [leur] usage initial »⁴⁷⁴ et explorer les potentialités poétiques, dramatiques ou les représentations en creux encore informulées.

Ce pouvoir de réarrangement d'un contenu ancien dans une forme nouvelle suit la même logique que celle du *sample* en musique, et en particulier dans la musique hip-hop des années 1990. De nombreux morceaux réutilisent alors des fragments de phrases, des bribes composées qui souvent portent un message fort, et instaurent par ce recyclage une filiation entre les artistes et une cohérence esthétique, voire idéologique. Mais aujourd'hui, des formes musicales nouvelles émergent et suivent ce même souci de composer avec des éléments bruts du réel. Nous pouvons penser au musicien et compositeur Christophe Chassol, qui est à l'origine d'une nouvelle technique de création, l'« ultrascore »⁴⁷⁵, qui est un procédé d'« harmonisation du réel », où il s'agit, ou bien de récupérer de vieilles images associées à des sons particuliers, ou bien de capter des bruits et sonorités du réel, pour ensuite les assembler avec ses propres compositions. Son morceau « Indiankidz » est très intéressant puisqu'il est composé à partir d'un rythme chanté par de jeunes Indiens ; rythme qui est ensuite reproduit et monté avec les notes de piano de Chassol pour créer une nouvelle harmonie. L'artiste sonore fait donc délibérément le choix d'abandonner l'invention propre, pour l'assemblage, mais surtout, il instaure un nouveau rapport entre la création et le réel. Ce sont les matériaux fournis par le réel qui sont le cœur de la création, devant toutefois être inscrits dans un nouveau schéma de composition pour qu'émerge une nouvelle poésie. Il existe peu de pratiques aussi radicales dans le domaine cinématographique, mais la littérature, elle, fournit bien des exemples, comme Sylvain Bourmeau avec son recueil *Bâtonnage*. Naturellement, la littérature trouve une limite à la récupération, puisqu'elle est condamnée à travailler avec des mots, c'est-à-dire avec des réalités déjà médiées, c'est pourquoi dans le travail de Sylvain Bourmeau, il s'agit bien, non pas d'éléments directement tirés du réel, mais de discours sur celui-ci. Il y a donc une continuité évidente entre le prélèvement et la composition nouvelle, qui vient questionner le statut de l'auctorialité – dont nous reparlerons dans la prochaine sous-partie. À la manière des compositions de Christophe Chassol, qui viennent explorer les potentialités poétiques des sonorités du monde, qui viennent également leur donner une nouvelle constitution, une profondeur différente, des artistes comme Anne-James Chaton font

474 Octave DEBARY, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, op. cit., p. 62.

475 Jérôme PROVENÇAL, « Les ultrascores de Chassol » [En ligne], « Entretiens », *Cité de la Musique*. Philharmonie de Paris, 13 novembre 2018, <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/les-ultrascores-de-chassol>.

des « écritures pauvres » des matériaux dramatiques. Les compositions bricolées d'Anne-James Chaton, réalisées à partir du prélèvement de matériaux écrits et hétérogènes, acquièrent en effet, au contact de la mise en voix et du débit de parole souvent rapide – notamment dans « Le Journaliste » –, une dimension dramatique. Le recyclage et la lecture des tickets de caisse, et en particulier des inscriptions numériques – comme la longue répétition du chiffre zéro –, viennent altérer notre perception de ce matériau ordinaire, en en faisant une réalité dramatique et angoissante. L'appropriation haletante des traces de notre quotidien vient questionner notre rapport à la consommation, en faisant du monde ordinaire un environnement chiffré, déshumanisé, mais plus largement, elle perturbe nos habitudes en dirigeant notre regard non plus vers les produits consommés, mais vers les marges, les restes, les preuves tangibles de notre impact et de notre activité. Le recyclage repose ainsi sur une « défonctionnalité »⁴⁷⁶ principielle, qui devient un moyen de réhabiliter ces documents, de les réinscrire dans une circulation et dans un partage, que favorise en particulier la pratique de la poésie sonore. Cette volonté de dépasser le figement qu'impose le temps – aussi bien par l'usure que par le mutisme de certaines références – incite à des pratiques de détournement ludique, comme c'est le cas avec le travail plastique de Clémentine Mélois. De fait, celle-ci entreprend une série de jeux littéraires publiés sur Instagram notamment, ou exposés dans certaines galeries : ils consistent en la récupération de titres d'œuvres classiques de la littérature – tel que *Moby Dick*, *Crime et Châtiment*, ou encore *L'Écume des jours* –, qui sont ensuite altérés pour donner des titres absurdes et cocasses, comme *Maudit Biu*, *Crème et chat qui ment* ou *Légume des jours* de Boris Viande. De même, l'artiste a créé des pages de faux catalogues mettant en vente des produits incarnant certaines personnalités littéraires, comme les sous-pulls accompagnés de photos de Michel Foucault ou les mailles, avec comme modèle Marguerite Duras. Il s'agit donc bien de s'attaquer avec ludisme à des figures d'autorité en s'emparant d'éléments qui font partie de l'ordinaire de chacun, de l'imaginaire collectif. L'artiste suggère ainsi que ces livres sont des objets de notre quotidien avec lesquels nous devons instaurer un rapport vivant, ludique et renouvelé, mais également que le quotidien peut se nourrir, s'enrichir du passé culturel toujours à revisiter. Cette perspective est très différente de celle de Jean-Luc Godard par exemple, qui immortalise dans beaucoup de ses films, des slogans, des citations, des titres d'ouvrages, mais qui le fait sur un mode presque pédagogique et philosophique. Dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, l'insertion d'images de titres d'ouvrages qui vient scander, rythmer le film, agit comme le miroir de la représentation, comme son double discursif et explicatif – quand bien même il fait perpétuer le mystère et ne cherche jamais totalement à éclairer, élucider ses représentations par les références qu'il insère. Les ouvrages, souvent politiques, interrogent le

476 Octave DEBARY, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, op. cit., p. 66.

spectateur et ont fonction de liant entre l'histoire de Juliette et celle de la société des années 1960-1970.

Ce qui nous intéressait, c'était de montrer comment, les artistes contemporains ont, comme avec les citations ayant une certaine autorité, récupéré, prélevé le réel à travers ses écritures pauvres, pour le redramatiser, pour composer avec lui et inscrire le fragment saisi dans une nouvelle complexité linguistique ou médiatique. Citer le réel apparaît comme un désir de construction mémorielle de l'ordinaire, comme la manifestation d'hommages poétiques aux productions hétérogènes du quotidien, rejetés *car a priori* inutilisables, mais aussi souvent comme un moyen de tenir un discours sur la société actuelle.

3.2.2 Déconstruire le cliché et dépasser les apparences ?

Il s'agit ici de comprendre ce que les artistes contemporains font du cliché, en tant que phénomène de représentation quotidien, clos sur lui-même et collectivement partagé. Nous avons dit dans notre introduction que l'ordinaire était une strate du réel qui possède intrinsèquement un ordre, une organisation, c'est-à-dire qui se dévoile et se révèle sous divers aspects, constants, réitérés, le cliché en étant une manifestation puisqu'il apparaît comme lieu identificatoire et unificateur. Le cliché est défini par Ruth Amossy dans son article « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », comme « fait de style »⁴⁷⁷. Par « fait de style », il faut comprendre que le cliché relève de l'expression, qu'il est une forme ou un « syntagme » pour Ruth Amossy, caractérisé par sa banalité, sans pour autant être uniquement moyen d'expression. De fait, comme le remarque Michael Riffaterre dans son article « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », le cliché peut être aussi bien « *moyen* d'expression »⁴⁷⁸ qu'« *objet* de l'expression », dans une logique qui est celle de la représentation mimétique. Ce que nous remarquons avec le cliché c'est que, s'il a longtemps été écarté de l'art, il marque avec le contemporain son retour parmi les pratiques de réutilisation dont il fait l'objet.

Le cliché, même s'il est intrinsèquement lié à la notion de quotidien, puisqu'il façonne les croyances ordinaires, qu'il s'expose partout dans l'espace public et qu'il oriente les modes de vie, demeure largement rejeté au XX^e siècle, et ce, même au sein d'œuvres qui s'intéressaient profondément au réel ordinaire. Nous pouvons penser à l'esthétique surréaliste qui louait la « production des plus belles images »⁴⁷⁹, et donc valorisait le « merveilleux quotidien »⁴⁸⁰ au détriment du cliché, langage rationnel et usé, tout en puisant ces images dans

477 Ruth AMOSSY, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine » [En ligne], « Mutations d'images », *Littérature*, n° 73, *Persée*, 1989, p. 34.

478 Michael RIFFATERRE, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire » [En ligne], *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 16, *Persée*, 1964, p. 85.

479 André BRETON, *Manifeste du surréalisme* [1924], Paris, Éditions Gallimard, coll. Idées N.R.F, 1967, p. 52.

480 Voir l'article de Pierre Macherey, « Le réenchantement du quotidien chez Breton et Leiris », *op. cit.*

un univers des plus prosaïque. Plus parlant encore, le poète Francis Ponge, qui fait de l'ordinaire son sujet de prédilection, déplore dans son écriture le « manque d'originalité, [le] manque de ravissement »⁴⁸¹ et s'impose d'échapper aux « choses plates et conventionnelles »⁴⁸², c'est-à-dire de refuser de perpétuer des clichés et d'octroyer à la poésie un pouvoir révélateur de dévoilement du réel. L'accent est alors mis sur la trouvaille langagière, mais surtout sur la capacité de l'art et de ses dispositifs à extraire de l'ordinaire des situations, des objets ou des individus et en même temps à les sortir de leur ordinarité, par un regard qui se veut original. Dans les années 1960, Georges Perec amorce un changement en adoptant, notamment dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, une démarche qui ne peut pas totalement s'affranchir du cliché. En observant les phénomènes qui se produisent dans certains lieux de Paris et en les retranscrivant de façon quasi-impersonnelle, l'écrivain ne fait que réinscrire dans l'esprit du lecteur des scènes de son quotidien comme cette « dame portant un carton à gâteaux (image classique des sorties de messes du dimanche ici effectivement attestée) »⁴⁸³. Toutefois, le commentaire entre parenthèses laisse à penser que l'enquête menée par Perec correspond également à une tentative de saisie des singularités événementielles, des particularités de la vie au-delà de l'image habituelle que nous pouvons en avoir. Il y a, malgré la simplicité du dispositif, une volonté de fouiller l'infra-ordinaire, de faire ressentir ce qui se cache puis se démarque derrière cette surface plane et insignifiante. Les artistes des années 1960, en littérature comme au cinéma affichent, en effet, le désir de dépasser les clichés, d'observer les situations quotidiennes en se détachant peu à peu des images traditionnelles qu'elles nous livrent. Nous avons parlé de la progressive mise à distance de la nécessité de comprendre en profondeur les phénomènes ordinaires, qui trouve son apogée dans le contemporain, et l'on remarque que le traitement du cliché suit ce même mouvement. Des cinéastes comme Agnès Varda par exemple, en cherchant à dégager l'ordinaire de son « ordinarité » – par des phénomènes que nous avons pu observer, tels que l'association d'images, le contrebalancement imaginaire à une situation prosaïque, etc. –, et en passant par une enquête sur le pouvoir de l'image, du cliché – aussi bien pris au sens photographique qu'au sens de lieu commun –, et ce qu'il dit du réel, provoquent une investigation poétique, qui est le sujet même de l'ouvrage de Corinne Maury. La simplicité de la vie, comme chez Sarraute, ne peut que renfermer une vérité bien plus complexe, qu'il s'agit non pas nécessairement d'expliquer, mais de montrer, dire et découvrir par la déconstruction des apparences illusives. Décoller une image accrochée à une situation ou à une personne, c'est autoriser un rapport plus direct et plus vrai avec le monde. *Le Bonheur* par exemple témoigne d'un vrai travail sur l'image, sur la

481 Francis PONGE, *La Rage de l'expression*, op. cit., p. 112.

482 *Ibid.*, p. 113.

483 Georges PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, op. cit., p. 44. Nous soulignons.

construction d'une atmosphère *a priori* stéréotypée et sur la manifestation d'une certaine idée de la vie. Il n'est pas anodin de constater que le titre, *Le Bonheur*, frappe par son abstraction, par la concision conceptuelle qui s'en dégage et sa généralité, les images qu'il suscite, ne pouvant que suggérer qu'il faille l'envisager, soit comme un cadre théorique, soit comme une note ironique. Ce qui transparaît fortement dans les promenades bucoliques du couple, c'est bien l'idée d'une stabilité toute extérieure de l'existence qui participe de la représentation iconique et quasi-publicitaire de la famille. Certes, chez Agnès Varda, l'ironie est diffuse, puisque les descriptions volontairement mélioratrices viennent traduire et pointer subtilement du doigt les failles des expériences quotidiennes policées. Mais elle parvient à représenter des corps maîtrisés et parfaitement modelés selon un système représentationnel cohérent, où la grammaire est plus que la simple répétition, elle est itérative. Il semblerait bien en effet, que dans le film d'Agnès Varda, le mode verbal soit celui de l'imparfait, ce qui signifie que l'action décrite peut se passer du renouvellement du vocabulaire, et que finalement un mot, un verbe d'action est valable et suffisant pour suggérer une habitude tout au long de la trajectoire de la vie. En d'autres termes, l'habitude se comprend davantage sur le mode de la permanence que sur celui de la pure répétition. Si l'on devait représenter schématiquement ce mode d'existence, on le ferait par une ligne continue, contrairement aux comportements présentés dans *Daguerréotypes* qui, bien que de l'ordre de la répétition, n'ont de sens que dans leur « saillance ». Les promenades représentées dans *Le Bonheur* ne présentent en revanche aucun écart, aucune altération de sens : elles sont, plus que récurrentes, linéaires et participent ainsi d'un schéma-cliché. Il suffit donc à la cinéaste de représenter une ou deux fois la famille en balade, pour suggérer la fréquence de ces comportements et en faire des habitudes. De même, la démarche d'Agnès Varda, qui consiste à rendre l'image d'un quotidien lissé, se traduit alors par un choix de cadrage tout à fait significatif. Son parti pris n'est alors pas de rendre deux images successives de deux scènes simultanées, mais bien d'observer simultanément deux scènes, qui se situent naturellement chacune dans une pièce de la maison. La caméra vient donc se situer au niveau de la charnière de la porte qui sépare les deux pièces, afin de pouvoir voir François sur la gauche de l'écran et Thérèse sur la droite. Ainsi, Agnès Varda compose un véritable tableau des mœurs quotidiennes et parvient à conférer à ce tableau une valeur de modèle, de type, à la manière des anciennes publicités des années 1960, contemporaines de la progression consumériste, qui réunissaient toute la famille en leur attribuant à chacun une activité, une tâche particulière. Ainsi, la représentation des gestes banals de ce couple participe de la construction d'une image de la vie, où chaque individu tient un rôle. Il faut entendre le terme de « rôle » comme l'idée d'une performance d'acteurs, ce qui ne signifie pas que les postures, comportements et gestes des personnages sont artificiels, surjoués, mais qu'ils sont

simplement de l'ordre du jeu, de la distribution d'attitudes et qu'ils correspondent à ce qu'Agnès Varda appelle des « images préfabriquées »⁴⁸⁴. Ce n'est plus, comme dans les films de Jacques Tati, l'objet cinématographique qui est une caricature, mais l'on comprend que c'est bien la vie elle-même qui en est une. On peut notamment penser à Thérèse qui pétrit la pâte ou qui caresse ses enfants, ou encore François qui peint un garage miniature pour son fils : autant de gestes simples, mais qui véhiculent tous une certaine idée de la famille. D'une certaine façon, les comportements de François et de Thérèse sont des illustrations du concept de « réflexe conditionnel » d'Ivan Pavlov, qui considère que les réactions découlant d'un apprentissage ou d'une habitude se transforment en réflexes, lorsque les conditions extérieures et objectives de l'action sont présentes. Par exemple, lorsque l'on voit Thérèse réajuster l'apparence du bouquet de fleurs de la cuisine, il est évident que cette action ne résulte pas à proprement parler d'une décision, d'une volonté. Son comportement, ce geste banal, résulte d'un conditionnement, où l'œil de la jeune femme, percevant cet élément objectal, projette sur lui un besoin, une nécessité, inscrite et appartenant à un modèle de vie. Le geste est immédiat, irréfléchi, presque instinctif, ce qui nous fait comprendre que, comme pour Sylvie et Jérôme, « le monde [va] à [elle] »⁴⁸⁵ et « [elle va] au-devant du monde ». Une phrase des *Choses* de Perec peut venir conclure cet épisode de notre argumentation, phrase dont la concision ne fait que renforcer l'impression de maîtrise de soi : « Leurs corps, leurs gestes étaient infiniment beaux, leurs regards sereins, leurs cœurs transparents, leurs sourires limpides »⁴⁸⁶. Mais cette façon d'aborder les clichés de la vie, se double d'un discours critique, ou du moins cherche à les déconstruire pour en faire des phénomènes illusoire, comme en témoigne la mort précipitée de Thérèse et la reproductibilité de la vie quotidienne comme partage idéal.

Aujourd'hui, bon nombre d'artistes choisissent de se réapproprier les clichés et de les intégrer dans leurs œuvres afin de leur donner un nouveau souffle, de réexploiter leurs significations ou de les approfondir, sans pour autant chercher à les creuser, les comprendre ou les déstabiliser comme chez Agnès Varda. Le cliché, comme « objet de représentation » d'abord, est réutilisé, et notamment dans *Simon j'oublie* de Clémentine Mélois, puisque l'autrice reprend des caractères, des personnages-types bien constitués, dont nous avons déjà discuté. Mais le dispositif de réappropriation s'appuie et se nourrit des listes en créant un pont imaginaire entre le texte et l'image. Ces personnages-clichés, aux personnalités convenues, en étant présentés comme des projections éventuelles des auteurs des listes, acquièrent une incertitude fondamentale, une fébrilité que les textes seuls ne pouvaient leur conférer. Là encore, le lien entre le quotidien et le cliché est explicite, dans la mesure où les personnages

484 Agnès VARDA, « Agnès Varda parle du *Bonheur* », *Le Bonheur*, *op. cit.*, 02 min. 55.

485 Georges PEREC, *Les Choses*, *op. cit.*, p. 87.

486 *Ibid.*, p. 86.

peuvent faire écho aux individus réels, en particulier par le dispositif de juxtaposition des listes, fausse preuve d'authenticité de ces vies, mais surtout origine de la profondeur acquise de ces clichés. La « profondeur » est directement liée à la pratique de réappropriation, quand chez Agnès Varda, elle dépend de l'ironie à l'œuvre dans son film et de la déconstruction du cliché du bonheur par le discours sur l'amour pluriel. D'autres auteurs comme Philippe Artières choisissent de retranscrire des paroles, des écritures imparfaites et stéréotypées, comme les annonces des prisonniers dans *Miettes* qui réutilisent souvent des expressions similaires telles que « seul entre quatre murs », « briser la solitude », auxquelles l'auteur n'ajoute aucun commentaire. Cette parole directe envahie par les clichés et rompue par aucun discours surplombant, suscite une forme de proximité et de sympathie à l'égard des prisonniers qui demeurent pourtant des énonciateurs du passé, de l'année 1980. Le cliché réapproprié est ici matériau authentique et noyau de sensibilité, moyen de relier le présent et le passé par l'expression d'un vécu, transformé en mémoire vivante. De ce point de vue-là, nos artistes sont assez loin de l'étude réalisée par Corinne Maury dans *Habiter le monde*, qui cherche à observer le caractère poétique *parce que* nécessairement original, hors des sentiers battus, de ceux qu'elle nomme les « poètes-cinéastes ». Si la reconfiguration et la réadaptation des clichés ne sont pas à proprement parler des entreprises de « surgissement sensible du monde »⁴⁸⁷ pour les artistes de notre corpus, elles permettent toutefois de désinscrire le cliché, de le déplacer, le sortir de son habitat pour faire émerger des réalités, sinon nouvelles, du moins revisitées.

Ainsi en est-il de l'artiste sur laquelle nous souhaiterions nous arrêter plus longuement, Valérie Mréjen, dont presque toute l'œuvre se penche sur le cliché à travers sa réutilisation sous des formes variées. L'artiste se situe entre les deux perspectives précédemment mentionnées, c'est-à-dire que le cliché est aussi bien utilisé comme « moyen de l'expression », puisque la majorité de ses travaux se font à partir de lui en tant que matériau et langage, mais aussi comme « objet de l'expression », dans la mesure où Valérie Mréjen cherche à mettre en scène les différents types de clichés que nous allons présenter. La nature des clichés employés par Valérie Mréjen dans son travail est principalement de l'ordre du linguistique, comme c'est le cas notamment dans son très court roman *Eau sauvage* où l'écrivaine juxtapose des fragments de phrases prononcées par son père et adressées à elle, qui se fait textuellement absente. Tout son travail repose sur une « mise en scène » du langage ordinaire et de ce qu'il véhicule de cliché, avec parfois un cadre scénaristique, des personnages et des actions, autrement dit un environnement « thématique-narratif »⁴⁸⁸ et situationnel, qui renforce cet aspect conventionnel du discours. Mais Valérie Mréjen ajoute une catégorie omise par Jean-Louis Dufays, dans le

487 Corinne MAURY, *Habiter le monde, op. cit., Ibid.*, p. 15.

488 Jean-Louis DUFAYS, « Stéréotypie et littérature. L'inéluctable va-et-vient » [En ligne], *Le Stéréotype*, Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, *OpenEditions*, 1994.

traitement du cliché, car en effet, celle-ci offre une place cruciale au cliché en tant que photographie ou plus largement imagerie, inscrite dans l'imaginaire collectif, rendant ainsi au cliché sa signification originelle. Cette forme de cliché est le fondement de sa courte vidéo intitulée *Manufrance*, dans laquelle Mréjen raconte la journée ordinaire d'une femme à partir d'images des catalogues *Manufrance* des années 1970. En reprenant les caractéristiques du « stéréotype » exposées par Jean-Louis Dufays, on remarque qu'elles peuvent être partagées avec le « cliché », car la « fréquence »⁴⁸⁹, tout d'abord, est bien ce qui détermine le sens de la vidéo *Capri*, dans laquelle il s'agit pour Valérie Mréjen de distribuer aux deux comédiens, jouant un couple qui se déchire, des répliques extraites de téléfilms. Les paroles proférées par les comédiens constituent bien une structure qui est répétée et qui agit sur la mémoire des spectateurs ayant auparavant été confrontés à ce type d'échanges cinématographiques. C'est cet aspect mémoriel qui constitue, selon Jean-Louis Dufays, la deuxième caractéristique du stéréotype : et en effet, dans une vidéo comme *Au revoir, merci, bonne journée*, qui vise à répéter ces formules de politesse avec de petites variations, Valérie Mréjen entend susciter une réaction de la part du spectateur *parce que* ces formules sont inscrites dans sa mémoire, voire évoquent un certain « naturel » de la communication auquel il est soumis. Valérie Mréjen, grande glaneuse de matériaux du réel, qu'ils soient verbaux ou concrets, définit ainsi dans son ouvrage *Ping-pong* sa pratique d'appropriation : « On s'approprie ce qui appartenait à d'autres. Il y a un total anonymat, une perte d'intimité de tous ces effets personnels noyés au milieu de la masse, mélangés et rendus à la foule, et en même temps, certains objets sortent du lot, attirent notre œil, peuvent contribuer à constituer un monde »⁴⁹⁰. Cette manie de l'appropriation chez Valérie Mréjen touche à des objets et phénomènes aussi variés que l'onomastique, les cartes postales, les images publicitaires et les banalités de la communication ordinaire. Dans *Liste rose* par exemple, l'artiste forme de petites annonces sexuelles en juxtaposant des noms de famille découpés dans l'annuaire, et qui possèdent une signification *commune* en français, dépassant ainsi le simple régime de la propriété onomastique. De même, dans sa vidéo intitulée *Leur histoire*, elle fait se succéder des cartes postales de paysages idylliques accompagnées en *off* des échanges impossibles entre un couple. Ce glanage d'éléments préexistants dans le réel et qui sont passés par le filtre du déjà-vu, pose une question essentielle par rapport à la possibilité et à la pertinence d'une « réappropriation » de ces clichés. De fait, « se réapproprier un cliché » apparaît presque comme une expression oxymorique dans la mesure où le cliché est déjà une forme de représentation : il apparaît comme une unité cohérente et constituée, correspondant à l'idée de « figement »⁴⁹¹ discutée par Jean-Louis Dufays, qui permet sa transmission et son

489 *Id.*

490 Valérie MRÉJEN, *Ping-pong*, *op. cit.*, p. 31.

491 Jean-Louis DUFAYS, *op. cit.*

inscription dans la collectivité. Ainsi, le cliché, poli par les usages et les multiples reprises dont il fait l'objet, ne semble offrir aucune possibilité de renaissance, soit de réappropriation, étant cantonné à une éternelle appropriation de sa forme parfaitement constituée. Il est donc légitime de s'interroger sur les pratiques de réappropriation des artistes, sur la valeur de leur entreprise, et sur l'aspect inventif de leur démarche, dans la mesure où elles se fondent sur la récupération et le prélèvement. Ces réappropriations posent la question de la valeur de l'œuvre, qui ne dépend plus, comme avec la modernité, de la rupture esthétique, de l'innovation, de l'originalité et de la nouveauté, et supposent donc que « le nouveau n'est pas dans ce qui est dit mais dans l'événement de son retour »⁴⁹².

3.2.3 L'œuvre à partir du rien : de la simplicité à la soustraction ?

Le don d'écrire est précisément ce que refuse l'écriture. Celui qui ne sait plus écrire, qui renonce au don qu'il a reçu, dont le langage ne se laisse pas reconnaître, est plus proche de l'inexpérience éprouvée, l'absence du « propre » qui, même sans être, donne lieu à l'avènement. Qui loue le style, l'originalité du style exalte seulement le moi de l'écrivain qui a refusé de tout abandonner et d'être abandonné de tout. Bientôt, il sera notable ; la notoriété le livre au pouvoir : lui manqueraient l'effacement, la disparition. Ni lire, ni écrire, ni parler, ce n'est pas le mutisme, c'est peut-être le murmure inouï : grondement et silence⁴⁹³.

Nous observons une évolution dans le traitement de l'ordinaire, entre les années 1960 et le contemporain, qui consiste en une radicalisation des démarches, et en particulier dans les entreprises de création, qui peuvent aujourd'hui se placer sous le signe de la destruction. Par « simplicité » – terme que l'on associe à une esthétique plutôt prégnante dans les œuvres de notre corpus de la deuxième partie du XX^e siècle –, nous entendons une forme de sobriété de la représentation, que nous avons pu observer dans notre première partie, qui toutefois repose sur une véritable construction artistique. Autrement dit, si les artistes comme Agnès Varda, Chantal Akerman, Georges Perec, parviennent à échapper aux conventions de la représentation du réel et à introduire de la fébrilité dans leurs travaux, toujours est-il qu'ils réalisent des œuvres qui se caractérisent par la matière qu'ils ajoutent au réel. Les productions des années 1960 ont une valeur positive, dans la mesure où elles forment des discours, des récits – même minimalistes –, des moments de poésie qui sont autant de potentialités, non pas arrachées au réel, mais offertes, proposées, pour en donner une image toujours plus ample et riche. Ces présentations, nous l'avons dit, revêtent souvent une esthétique de la sobriété et du dépouillement, et élaborent des histoires vraisemblables. Mais cette simplicité⁴⁹⁴, cette

492 Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, Paris, Éditions Gallimard, coll. N.R.F, 1970, p. 28, cité par Michel Aumont, *De l'esthétique au présent*, *op. cit.*, p. 174.

493 Maurice BANCHOT, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 154-155.

494 Voir notre première partie qui analyse le minimalisme à l'œuvre dans les travaux de notre corpus.

naturalité, si elle est encore présente dans certains travaux contemporains, elle est toutefois concurrencée par des démarches que nous qualifieront de « soustractives », non pas dans le sens entendu par Antony Fiant, mais pour désigner des dispositifs créatifs qui violentent le réel, qui le déchirent et le démembrer. L'adjectif « soustractif » est utilisé par Antony Fiant pour référer à des films poétiques, souvent porteurs d'une dimension politique, et qui échappent aux codes traditionnels de la narration. Mais cette « soustractivité » est, nous semble-t-il, une esthétique de la lisseur et de la pureté, assez éloignée des formes complexes, des mécanismes artificiels et des langages manufacturés des œuvres de notre corpus. Pour nos œuvres, le terme « soustractif » réfère bien plus à la démarche créative, à la pratique artistique et au façonnage de l'objet, qu'à la représentation en elle-même, à laquelle s'intéresse justement Antony Fiant. Il s'agit ainsi d'observer ces pratiques de dégradation de la matière, ces destructions artisanales à la base de l'émergence de formes singulières dans le contemporain.

L'inventaire est la pratique d'écriture qui nous semble refléter parfaitement cette évolution de la littérature et de son rapport à la quotidienneté. Il est un dispositif d'écriture qui permet de composer avec la nature du quotidien, profondément anarchique et désordonnée, sans véritablement l'altérer. Faire l'inventaire, c'est organiser, ranger, répertorier, lister des choses, des objets, tout en acceptant leur quantité, leur pluralité, voire leur abondance. Il y a certes bien des façons de réaliser des inventaires, mais s'opposent en particulier un inventaire, que nous appellerons « d'addition » et un inventaire « de soustraction » : le premier désigne l'inventaire fréquent dans les œuvres de la deuxième moitié du XX^e siècle, qui se caractérise par une certaine exhaustivité et par une volonté, non pas d'épuiser le réel, mais d'impulser la représentation, de gonfler l'écriture et le réel supposé, quand le deuxième cherche à isoler des mots et des réalités, les transformant en *stimuli* sensoriels, les arrachant au monde ordinaire. La première catégorie pourrait être celle de la plupart des inventaires écrits par Georges Perec, et notamment ceux des *Choses*, qui se définissent par une forme de plénitude que le support romanesque amplifie. Il s'agit bien d'une écriture qui croit en la capacité de la désignation de la littérature, et la neutralité du procédé de l'inventaire n'a pas la même valeur et la même fonction que celui d'un Anne-James Chaton par exemple. Lorsque Perec énumère les boutiques qui fascinent le couple, « antiquaires, librairies, marchands de disques, cartes des restaurants, agences de voyages, [...], fromagers, chausseurs, confiseurs, charcuteries de luxe, papetiers »⁴⁹⁵, il organise un monde, le remplit de lieux et de situations que Jérôme et Sylvie fantasment. En revanche, les inventaires d'Anne-James Chaton sont de l'ordre de la soustraction dans la mesure où ils révèlent un réel morcelé et meurtri. Dans « Uni acronyme », composé avec Alva Noto, apparaît à l'écran une série de sigles et d'enseignes plus ou moins

495 Georges PEREC, *Les Choses*, *op. cit.*, p. 72.

connus, accompagnée par la lecture du poète et par une musique minimaliste. L'inventaire est réalisé sous contrainte, puisqu'il s'agit d'énumérer ces sigles de trois caractères selon un ordre alphabétique, donnant l'effet d'une poésie industrielle, par le défilement excessivement rapide entre chaque arrêt sur l'un d'eux. L'effet soustractif de cet enchaînement, « FBI, FOX, FPM, FTP, GPS, GRL, HAL, HBO, HDV, etc. »⁴⁹⁶, provient de l'impression de gratuité du procédé, de ces flashes qui ne produisent pas explicitement de discours, mais qui peuvent en susciter chez l'auditeur. Il s'agit bien d'un procédé soustractif, puisque ces réalités, réduites à l'état de symboles, trouvent une nouvelle existence et une autre consistance hors du monde qui les produit, et sont comme dérobées pour être vues une dernière fois comme des choses en soi. Si *Les Choses* peut également donner une image angoissante du monde moderne, Anne-James Chaton parvient à en donner une image hallucinée par un procédé de découpage soustractif, où les réalités de ces enseignes sont diluées, presque anonymisées. La soustraction n'est pas ici synonyme d'anéantissement mais de renaissance, en passant sous silence la cohérence, la signification fondée sur la totalité – présente dans *Les Choses* –, au profit d'une attention particulière accordée aux mots, à « leurs aspects formels, leur disposition [...], leur accumulation »⁴⁹⁷. L'inventaire se déplace, va de la simplicité de l'organisation verbale, à une démarche de violence à l'égard du réel et des mots qui, en s'appuyant sur la dimension « iconotextuelle »⁴⁹⁸ et sur l'hybridité médiatique, peut renouveler le rapport entre les mots et les choses. Les dispositifs soustractifs de décontextualisation, de déplacement, de collage, dans le contemporain, stimulent le sens plutôt que la signification, dans la mesure où il s'agit d'une « expérience de la signifiante qui est plus proche de [...] l'extériorité opaque des choses »⁴⁹⁹, et qui se refuse à délivrer un discours rationnel. Le déplacement opéré par le contemporain se joue aussi bien dans les dispositifs soustractifs que dans le traitement des significations. De fait, la littérature contemporaine s'engage davantage dans des démarches proches de l'art plastique contemporain, comme Sylvain Bourmeau, qui reconnaît volontiers qu'il tente de briser la « frontière hasardeuse »⁵⁰⁰ qui sépare ces deux domaines, ou comme Valérie Mréjen qui va jusqu'à exposer la littérature – *Liste rose* par exemple, arrachant les noms au privé, les recomposant et leur offrant une existence publique. Ainsi, ces nouvelles formes plus complexes et « illisibles » viennent perturber les significations, les opacifier, favorisant l'émergence de signes bruts et *a priori* muets, dont le lecteur/spectateur peut s'emparer. Le fragment aujourd'hui n'est plus pensé comme unité de sens, mais comme témoin d'une absence et d'une rupture de la totalité. Au réarrangement des signes, précède un

496 Alva NOTO, Anne-James CHATON, « Uni acronym », *Univrs*, 2011, 02 min. 23.

497 Bertrand GERVAIS, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illitéraires », *op. cit.*

498 *Id.*

499 Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, cité par Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op. cit.*, p. 379.

500 Sylvain BOURMEAU, *Bâtonnage*, *op. cit.*, p. 135.

démantèlement des objets, des matériaux, une violence comme principe de prélèvement. Sylvain Bourmeau commente les prémisses de son travail de « bâtonnage » : « J'étais face au journal comme devant un paysage dévasté. Seuls quelques articles se dressaient, intacts au milieu d'un champ de ruines, amas de déjà-vus numériques déposés en grise poussière sur le papier rêche. Ce fut comme un réflexe, un geste non calculé : j'ai commencé à rayer »⁵⁰¹. L'explication est riche, puisqu'elle montre que son entreprise soustractive s'origine dans un constat désespéré, dans un jugement vis-à-vis de la reproduction des discours journalistiques, qu'un geste de suppression peut contourner. Mais ce qu'il est important de noter, c'est que la violence des pratiques ouvre sur de nouvelles significations, libère des formes préconçues une poésie singulière ou des réalités plus étonnantes que celles que l'écrivain fait prétendument jaillir de son « inspiration ». Sylvain Bourmeau réalise par exemple le bâtonnage d'un article sur le 11 septembre 2001 : « Le 11 septembre, / l'effondrement / du rituel de lapidation / de mouvements de / ventilation / long / d'un kilomètre »⁵⁰². La lacération de ce contenu journalistique – et historique – vient instaurer une étrange poésie à une réalité tragique, et l'aspect fragmentaire, une respiration heurtée. De même, l'esthétique du peu de Valérie Mréjen peut susciter chez le lecteur/spectateur des interrogations quant à la valeur et à l'inventivité de son travail. Comme l'annonce Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini*, le fantasme du chef-d'œuvre n'a plus autant d'importance que par le passé, et l'écrivaine et plasticienne est assez représentative de cette tendance contemporaine qui tente de faire œuvre à partir du rien, du vide et du silence. En déchirant des noms dans l'annuaire, en découpant des images publicitaires dans les magazines ou en extrayant des situations de sa vie quotidienne, Valérie Mréjen opère un démembrement du réel ordinaire, le troue pour en saisir les débris. Il est donc légitime de se demander si Mréjen parvient à « faire œuvre », mais surtout si cette expression, relative à une démarche de réappropriation est uniquement focalisée sur l'idée de sublimation. En d'autres termes, faire œuvre et créer peuvent-ils être autre chose que des verbes actifs, et suggèrent-ils uniquement que l'artiste n'est considéré comme tel que lorsqu'il embellit, sublime une réalité ou un matériau prosaïques ? Nous pouvons supposer qu'aujourd'hui, au vu de la trajectoire que prend une certaine littérature vers le vide, la négation et le résiduel, un autre régime de littéarité émerge, et dont il faut prendre la mesure, celui de l'« illittéraire », auquel s'est intéressé Bertrand Gervais, notamment dans son article « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires ». Il définit ainsi les écritures illittéraires :

501 *Ibid.*, p. 133.

502 *Ibid.*, p. 15.

Qu'elles soient illégitimes ou résistantes, à la limite de l'illétrisme, transformant le lisible en visible, tablant sur les relations iconotextuelles et multipliant les collages, jusqu'à pratiquer une intertextualité systématique, ostentatoire à la manière des remixes, elles se remarquent surtout par leur dédain des conventions usuelles de la lisibilité et de la transparence langagière et par une recherche tous azimuts des marges du texte et du sens.⁵⁰³

Loin de se situer dans la tendance littéraire du sublime dont fait l'éloge Herman Parret dans *Le Sublime du quotidien*, Valérie Mréjen correspond davantage à la définition que donne Bertrand Gervais de la littérature illittéraire, en ceci que son travail prend le contre-pied du lyrisme par la récupération d'objets ou de paroles déjà « médiés »⁵⁰⁴, comme l'écrit Jeff Barda dans son article « *Uncreative writing* : le document dans la poésie française contemporaine ». Mais, en dépit de cette pratique d'écriture soustractive, Valérie Mréjen parvient à la réappropriation du cliché par une manipulation paradoxale du détournement. Ce détournement ne repose pas sur l'attribution nouvelle d'une signification, sur une superposition autoritaire – au sens où elle dépendrait de l'artiste en tant qu'autorité attribuant à ces images et paroles « de peu » une profondeur dont elles étaient privées –, mais émerge justement à partir du langage de rupture qu'elle emploie. Aux côtés de Sylvain Bourmeau, Valérie Mréjen parvient à ronger le connu pour en délivrer efficacement une image renouvelée et inhabituelle. Ce qui se joue dans le travail de Valérie Mréjen, ce sont des réalités tragico-comiques qui surgissent d'un langage soustractif, et c'est pour cette raison que l'on peut s'interroger sur la notion même de détournement : si pour Alain Farah, le détournement consiste en une « réactivation du sens »⁵⁰⁵, on remarque cependant que chez Valérie Mréjen, le processus est inverse. Il ne s'agit aucunement pour l'artiste de superposer du sens sur des situations, par l'utilisation de l'ironie par exemple, mais bien de réaliser un détournement paradoxal qui consiste à épuiser les significations pour qu'émergent les signes purs, et ainsi que surgissent des réalités brutes, à la limite de l'abstraction. À partir d'un processus de négation du cliché prélevé dans l'univers *mass*-médiatique, qui passe par la décontextualisation, l'hybridité des *media*, la neutralité de point de vue, en somme par un « travail de sape »⁵⁰⁶, qui fait doucement et subtilement violence aux stéréotypes de représentation, Valérie Mréjen met à nu, non pas des vérités, mais des réalités profondément ancrées dans notre ordinaire, et qui ne deviennent visibles que grâce au détour par l'invisible. Ainsi, l'artiste n'opère pas un travail de « palimpseste »⁵⁰⁷ comme l'a suggéré Cyril Thomas, mais rompt avec l'idée de l'art comme *mimesis*, lui préférant l'artefact comme condition d'émergence et de « substitution [...] des

503 Bertrand GERVAIS, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *op. cit.*

504 Jeff BARDA, « *Uncreative writing* : le document dans la poésie française contemporaine », *op. cit.*, p. 80.

505 Alain FARAH, « La révolution *poétique* d'Olivier Cadiot », *op. cit.*, p. 96.

506 Nathalie DUPONT, « Valère Novarina. Érudit réducteur et collectionneur d'idioties », *Pratiques et enjeux du détournement des discours littéraires des XXe et XXIe siècles*, *op. cit.*, p. 127.

507 Cyril THOMAS, « Valérie Mréjen, l'art de rien, c'est tout » [En ligne], *Polytronics*, 17 avril 2008.

signes du réel »⁵⁰⁸ au réel lui-même. Le cliché apparaît toujours comme image ou parole-débris héritée, comme condensé de signification référant à un contexte particulier, mais il est surtout une « structure de style » dotée d'expressivité⁵⁰⁹, dirait Michael Riffaterre, que l'on peut vider, soustraire, afin d'en retirer la substance et les signes.

Le contemporain semble radicaliser une esthétique du renoncement, déjà amorcée par le post-modernisme, qui se joue principalement dans les techniques de composition et d'élaboration des œuvres. L'auteur n'« augmente »⁵¹⁰ plus nécessairement le réel par des productions bavardes, contondantes et riches, mais il côtoie le vide, expérimente la soustraction, le déblayage littéraire, pour devenir peu à peu ce que Sylvain Bourmeau appelle un « nauteur ». Jan Faerber, dans son article intitulé « Sylvain Bourmeau : la Poésie à coups de bâtons », commente le « dispositif de défaisance »⁵¹¹ mis en œuvre dans *Bâtonnage*, qui est incontestablement une entreprise soustractive et qui vient réinterroger la notion d'auteur. L'émancipation de l'auteur en littérature a été acquise par l'« autonomisation profane »⁵¹² du champ littéraire, c'est-à-dire que les écrivains se sont portés garants de leur création et sont devenus des individus-créateurs jugeant eux-même leurs œuvres qui, désormais, ne sont plus soumises à un jugement extérieur sur le caractère vrai ou faux de leur propos. À cette émancipation profane de l'auteur, s'ajoute l'émancipation esthétique de l'œuvre elle-même. En effet, les Lumières – et en particulier le travail de Locke et de Kant –, ont mis au jour les premières conditions d'émergence de l'auctorialité et se sont posés en contradicteurs de la perspective classique et en particulier du Classicisme qui, lui, privilégiait et reconnaissait comme condition de possibilité à la constitution d'une œuvre, la continuité et la tradition au travers de l'imitation des Anciens. Peu à peu, l'auteur apparaît comme une marque permettant de juger de la singularité, de l'authenticité d'une œuvre et donc de la propriété intellectuelle qui s'oppose à la contrefaçon ou à une problématique plus moderne, celle du plagiat. La généralisation du recyclage contemporain a déjà remis en question cette notion d'auteur, mais les démarches soustractives la redéfinissent, puisque l'unité de l'œuvre fait défaut et les trouées dans la matière font de l'auteur un modeste braconnier, un ordonnateur – voire un scripteur –, qui s'amuse à brouiller les discours par des formes singulières, des langages hétérogènes. Mais

508 Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, 1981, p. 11, cité par John C. Stout, « Le détournement de l'image cinématique dans la poésie de Sandra Moussempès et de Jérôme Game », *Pratiques et enjeux du détournement dans les discours littéraires des XX^e et XXI^e siècles*, Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), *op. cit.*, p. 153.

509 Michael RIFFATERRE, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *op. cit.*, p. 82.

510 Voir l'étymologie du terme « auteur » dans le *CNRTL* : le terme est emprunté du latin *auctor*, qui signifie « celui qui accroît » – dérivant de *augere*, « augmenter », pour devenir désigner aujourd'hui « créateur, auteur d'un livre, d'une action ».

511 Jan FAERBER, « Sylvain Bourmeau : la Poésie à coups de bâtons (*Bâtonnage*) », *op. cit.*

512 Paul BENICHO, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, cité par Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authenticité : les films de la Nouvelle Vague*, *op. cit.*, p. 35.

Sylvain Bourmeau lui-même donne également des pistes pour redéfinir l'auteur, qui, selon lui, peut fonder son statut sur « l'attitude, le geste, la posture, les concepts, la performance, le monde de l'art »⁵¹³. L'auteur peut inventer en trouant des textes, des documents déjà existants, en détruisant le discours pour faire ressortir les mots, et du même coup, construire un discours alternatif. L'originalité et la nouveauté, qui ont longtemps été les principes de l'auctorialité, peuvent désormais se fonder sur des pratiques qui ne créent *a priori* rien de neuf, mais qui détruisent ce qui existait déjà. Cette tendance du contemporain illustre le propos de Jacques Aumont, qui considère que l'art « fait [souvent] porter la nouveauté sur ses moyens propres, sur ses méthodes, sur ses pratiques »⁵¹⁴. Les nouvelles pratiques soustractives du contemporain viennent ainsi perturber la critique littéraire, en mettant en branle des notions clefs de la critique, comme celle de l'auteur, de l'invention et de l'œuvre.

3.3 L'expérience ordinaire : une expérience esthétique ?

3.3.1 L'autobiographie et la rencontre de l'ordinaire

Dans cette partie, nous observerons les mutations et les singularités que le contemporain apporte aux récits de soi, aux formes d'écritures autobiographiques, et étudierons comment l'observation du quotidien est susceptible de faire émerger l'identité de l'auteur, d'en appeler à son expérience personnelle. Les liens entre récit de soi et quotidien sont évidents dès le XVIII^e, puisque émergent alors la notion d'individu, la sphère privée, et du même coup des pratiques liées à l'organisation de sa vie quotidienne personnelle, indépendamment de la communauté qui était prédominante depuis le Moyen Âge⁵¹⁵. Si les premières autobiographies mettaient l'accent sur l'auteur comme individu remarquable, nous allons voir qu'aujourd'hui l'auteur devient un être ordinaire, et que l'apparition de l'autobiographie filmique ont permis aux XX^e et XXI^e siècles de réinterroger les pratiques d'écriture de soi.

Le contemporain donne en effet lieu à des pratiques d'écriture qui embrassent la vie de l'artiste dans une sorte d'entièreté, de totalité, comme avec *Autoportrait* d'Édouard Levé, pratique très répandue depuis longtemps, alors que d'autres privilégient le résidu de vie, par la sélection d'un moment particulier de leur existence à partir duquel ils vont pouvoir créer. Cette dernière possibilité peut être illustrée par le récent ouvrage d'Hélène Villovitch, *Pour en finir*

513 Sylvain BOURMEAU, *Bâtonnage*, *op. cit.*, p. 135. C'est bien ce genre de pratique qui vient instaurer un trouble dans les frontières entre les différents arts, et notamment la littérature et l'art contemporain. La littérature aujourd'hui n'est plus simplement affaire de papier et de crayon, elle peut aussi impliquer le découpage, l'enregistrement, le collage, les ratures, les rayures, etc., pour faire bouger les frontières du sens. Voir à ce propos l'ouvrage *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, publié sous la direction de Pascal Mougín aux Presses du réel, qui étudie la diversité des relations entre l'art et la littérature, et les croisements que le contemporain encourage entre ces deux domaines.

514 Jacques AUMONT, *De l'esthétique au présent*, *op. cit.*, p. 140.

515 Voir à ce sujet l'étude de Michael Sheringham dans *Traversées du quotidien*, p. 33.

avec mon sofa, dans lequel elle raconte le tournage d'un film qu'elle avait réalisé auparavant, comme pour se défaire du poids du souvenir de sa mère. Avant de nous pencher plus avant sur cet ouvrage, il s'agit de modérer notre propos sur le travail d'Édouard Levé, car l'écrivain vient complètement désamorcer tout le processus traditionnel de l'écriture de soi. De fait, si les autobiographies « canoniques », telle que les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, ont bien, comme *Autoportrait*, une valeur de totalité, parce qu'elles donnent l'illusion d'exhaustivité, elles reposent toutefois sur des critères que notre artiste contourne. L'autobiographie – ou la « micro-autobiographie » – d'Édouard Levé prend le contre-pied de l'introspection, c'est-à-dire de l'analyse des épisodes de sa vie, au profit de ce qui semble davantage être une recherche d'éléments de sa vie à décrire. L'artiste ne s'intéresse qu'à des phénomènes extérieurs, de surface, et refuse de dévoiler complètement son intériorité. Mais ce qu'il semble initier véritablement, c'est bien l'autobiographie objective. Évidemment, il s'agit d'une objectivité illusoire puisque le processus d'écriture est subjectif, mais la forme et la neutralité du style sont tout à fait déconcertantes, et d'autant plus parce qu'elles sont associées à un récit de l'insignifiant qui ne se penche pas sur des moments décisifs de sa vie. La vie de l'auteur est atomisée en micro-particules, chaque détail étant suivi d'un autre très différent, comme dans « Je ne mange pas de bonbons, ils m'écœurent. Dans une ville étrangère, j'ai toujours envie d'aller au zoo, etc. »⁵¹⁶ ; tous relèvent de l'habitude, du goût et de choix personnels, mais ne sont pas caractérisés par ce qu'ils disent d'essentiel de l'auteur. D'une certaine façon, l'autobiographie d'Édouard Levé échappe à la « fiction du *moi* »⁵¹⁷ – sur laquelle Corinne Maury s'interroge en se demandant s'il est possible de s'écrire en évitant la fabulation –, car il ne cherche aucunement à documenter sa vie en la rendant héroïque et signifiante, mais propose un portrait de lui en tant qu'homme ordinaire. C'est donc cette légitimation du rien personnel, de la simplicité de l'existence, par le récit de soi, qui est très intéressante avec le contemporain et qui permet d'ouvrir sur de nouvelles formes. En effet, si l'on pense à l'ouvrage *La Vie matérielle* de Marguerite Duras, qui est « dégagé de l'événement quotidien »⁵¹⁸ et qui propose de parler de « tout et de rien »⁵¹⁹, on remarque qu'il est toutefois compartimenté en chapitres, et que la cohérence qui rassemble ces fragments repose sur une thématique, celle de la colère politique. Le chapitrage indique cette volonté de « signifiante » et d'organisation « mythologique » de sa propre vie, quand une démarche comme celle d'Édouard Levé accepte le chaos de l'existence ordinaire, reflété par son écriture non-ordonnée, présentée en un bloc de phrases relativement courtes. Aux côtés de cette tentation d'une écriture de soi qui se veut totale – malgré le dérisoire des détails –, on trouve dans le contemporain des récits de soi qui

516 Édouard LEVÉ, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 60.

517 Corinne MAURY, *Habiter le monde*, *op. cit.*, p. 47.

518 Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, Paris, Éditions P.O.L, 1987, p. 7.

519 *Ibid.*, p. 13.

prennent des chemins plus complexes – *a priori* plus humbles –, mais qui dépassent cette simplicité par un jeu de mise en abyme et de profondeur du réel. C'est le cas de *Pour en finir avec mon sofa*, où Hélène Villovitch mêle avec aisance le *making-of* de son film *Sofa* et des notes personnelles sur sa vie quotidienne et privée, le tout étant organisé autour d'un motif particulier, le « sofa ». Celui-ci possède donc une double dimension, étant à la fois symbolique – puisqu'il représente l'héritage encombrant d'une mère à sa fille, duquel cette dernière cherche à se débarrasser –, et réel – puisqu'il réfère au sofa du film éponyme. Ces deux aspects, la création et la vie elle-même, sont intrinsèquement liés, et si pour l'écrivaine « [o]n n'est pas là pour raconter toujours la même histoire »⁵²⁰, on observe que ses créations se répondent, se font écho et s'inscrivent dans une spirale personnelle singulière. De fait, à l'épisode de sa vie personnelle pendant lequel elle hérite du sofa, Hélène Villovitch ajoute un film à la tonalité fantasque, puis un livre fragmenté sur ce même film. L'intelligence de cette confusion repose sur l'alternance entre des pages où l'écrivaine décrit des moments du film et d'autres où elle parle de son entreprise créatrice et de sa vie quotidienne. Ces notes disséminées, qui ne respectent aucun ordre, ces confessions pêle-mêle viennent ainsi nourrir une œuvre, *Sofa*, d'un « autour » plus intime, l'enrichissent d'histoires non-chronologiques mais déterminantes dans la réalisation du film. De même, l'écriture de soi devient spectrale, n'est plus affirmative, mais prend des détours, celui de la fiction, et celui du commentaire de la fiction, l'autobiographie fonctionnant par couches aléatoires de pensées, de rencontres, d'impressions et d'associations. Le contemporain engendre ainsi des récits à dimension autobiographique qui ne reposent plus sur le seul pouvoir de la narration, privilégiant soit l'insignifiant, soit la discontinuité et la fragmentation.

Jusqu'ici, nous nous sommes penchés sur les travaux explicitement autobiographiques et sur les nouvelles formes qui apparaissent dans le contemporain, mais nous souhaitons également démontrer que l'observation du quotidien – même celui d'autrui – suscite souvent l'intervention du *moi* de l'auteur. En effet, le récit de soi passe régulièrement par une rencontre avec autrui, et ce, surtout dans des travaux délibérément documentaires, qui cherchent à apporter une connaissance ou du moins un regard sur des pratiques, des modes de vie particuliers, comme Miranda July dans *Il vous choisit*. Au-delà du prologue dans lequel elle explique le projet de son film *The Future* et l'origine de son enquête auprès des habitants de Los Angeles qui ont posté dans *The PennySaver*, Miranda July insert régulièrement les impressions, les questionnements que lui inspirent les rencontres qu'elle fait. La forme documentaire, si elle permet de dépasser l'égoïsme, de s'intéresser à autre chose qu'à « son propre paysage interne »⁵²¹, elle crée toutefois un lien dynamique entre autrui et

520 Hélène VILLOVITCH, *Pour en finir avec mon sofa*, Paris, Éditions Verticales, 2018, p. 22.

521 Miranda JULY, *Il vous choisit*, *op. cit.*, p. 163.

l'écrivaine : dans *Il vous choisit*, la problématique du temps semble hanter Miranda July et notamment lorsqu'elle reconnaît éprouver une « sorte de paralysie »⁵²² en entendant Andrew dire qu'après cinquante ans, la vie défile rapidement. Mais ce qui est également très intéressant, ce sont les remarques et confessions personnelles de Miranda July qui n'ont rien à voir avec les échanges avec les vendeurs du *PennySaver*. On trouve, de fait, différents moments où l'écrivaine raconte des épisodes de sa vie sans réelle motivation logique, comme lorsqu'elle explique la genèse de la recherche du titre de son film après avoir rencontré Pam, femme qui collectionne des albums photos d'inconnus⁵²³. L'entreprise de Jane Sautière est très différente, mais démontre également que l'autobiographie émerge parfois à partir de l'observation d'autrui, de la biographie, mais aussi de l'expérience liée à un objet, et ici, celle des différents moyens de transport. On comprend bien qu'il ne s'agit pas seulement de se situer dans un contexte, dans des lieux et des expériences d'espaces, mais de se saisir dans la confrontation à l'autre et dans le frémissement de ses impressions, c'est-à-dire d'échapper au pur autobiographique, au « je » surplombant. Mais l'expression de soi au travers d'un motif particulier n'ouvre pas seulement sur des descriptions poétiques, sur le partage de ses ressentis ; il peut aussi prendre la forme d'un récit scientifique comme avec Philippe Artières et son ouvrage *Des routes*, dans lequel ses souvenirs d'enfance côtoient diverses informations sur la route. L'autobiographie prend ainsi des détours généraux, puise dans des documents communs pour dire une expérience propre, le documentaire acquérant ainsi le pouvoir de dialectiser le singulier et l'universel avec efficacité.

Pour ce qui est du cinéma, la subjectivité filmique semble être généralisée dès les années 1960, mais le cinéma contemporain explore davantage l'identité de l'auteur par le biais de l'autofiction et de l'autobiographie filmiques. Alors que la subjectivité passe par des éléments discrets et disséminés qui permettent d'identifier l'auteur – pensons au miroir dans lequel on aperçoit Agnès Varda dans *Lions, Love and Lies*, ou à la voix comme dans *Sans toit ni loi* –, l'autobiographie filmique vient redéfinir le récit de soi. De fait, non seulement il n'y a plus le regroupement du narrateur, de l'auteur et du personnage dans le seul pronom « je », puisque le cinéaste apparaît physiquement, mais en plus le cinéma ne permet pas de réelle rétrospection comme la littérature, puisqu'il repose sur l'instantanéité du filmage. C'est le cas notamment du journal filmé *La Rencontre* où Alain Cavalier explore son intimité, sa vie quotidienne aux côtés de sa femme Françoise. Mais ce qui est surprenant, c'est que l'autobiographie n'a ici rien de facile, dans la mesure où, même si le cinéaste parle à la première personne et s'adresse à sa femme avec le « tu », il ne filme jamais son propre visage ni celui de Françoise. L'autobiographie filmique peut dès lors avoir quelque chose de plus frémissant, de

522 *Ibid.*, p. 80.

523 *Ibid.*, p. 113.

plus poétique que l'autobiographie littéraire, dans la mesure où il est possible de suggérer sa présence, de développer un récit de soi en filmant les marges de son existence, les objets qui le composent – une lettre, des lunettes, une pomme de pin, un poisson, etc. –, souvent filmés en gros plan. En montrant la peau, son propre corps au contact des objets et même son regard mouvant sur son monde familial, Alain Cavalier instaure un récit authentique, que ne permet pas aussi facilement la littérature, moins portée par le hasard et les rencontres fortuites. De même, *Ce répondeur ne prend pas de messages* montre que l'autofiction peut être profondément originale, et toucher de près le fantasme : l'identité, les traits de l'auteur doivent donc être devinés, la confession n'ayant rien d'explicite. Dans ce film, le corps d'Alain Cavalier est bien présent mais il est anonymisé, son visage étant peu à peu recouvert de bandelettes, quand en même temps il repeint son appartement entièrement en noir, jusqu'à temps que l'obscurité envahisse complètement l'image, ajoutant une dimension mémorielle par la référence aux victimes de la Seconde Guerre mondiale. Il y a bien autofiction, dans la mesure où le réalisme de l'autoportrait est contourné par une discontinuité, une abstraction de la performance, une hétérogénéité des images – le personnage peint, puis il observe des tuyaux dans la salle de bain – et l'absence d'un « vrai » discours sur le « moi ». Mais le travail d'Alain Cavalier est également très intéressant car, même dans des travaux documentaires, il peut parler de lui-même : dans ses *24 Portraits*, le dispositif de la rencontre frontale lui permet également de rebondir sur les récits des femmes interrogées, de créer un lien dynamique avec autrui en révélant des choses personnelles par le dialogue. Dans ses *Six portraits XL*, Alain Cavalier poursuit ses rencontres, mais cette fois les éléments autobiographiques, les interventions du cinéaste n'émergent plus uniquement dans l'échange, mais par sa présence, lorsqu'on le voit se filmer filmant dans le miroir du bureau de « Philippe ». Ainsi, le cinéma contemporain vient enrichir le genre autobiographique, en faisant de ces dispositifs singuliers des moyens de dire l'intimité de l'auteur, que ce soit discrètement, par l'objet – comme Hélène Villovitch et les différents objets associés à des membres de sa famille dans *Pour en finir avec mon sofa* – ou par autrui. Mais le *medium* cinématographique n'est pas seul à pouvoir dresser un portrait kaléidoscopique de l'auteur, à favoriser le fragment, l'éclatement du moi dans les images parfois déconnectées. De fait, un auteur comme Peter Handke donne à lire une véritable présence au monde, un autoportrait sensible, sans mettre nécessairement l'accent sur les artifices de construction – comme Édouard Levé – et les conditions de la création – comme Hélène Villovitch. À la manière d'Alain Cavalier ou d'Agnès Varda, qui filme avec légèreté son corps dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, Peter Handke capture des instants quotidiens à sa guise. Mais l'écrivain, à la différence du cinéaste peut fonder l'authenticité de son discours sur la gratuité des confessions qui émergent, et surtout il peut davantage explorer son intériorité, ne renouant toutefois pas

avec le passé autobiographique car acceptant l'effritement de l'être, son essence chaotique et l'impossibilité de se comprendre entièrement : « Après avoir dans l'enfance déjà fait l'expérience de *moi-même*, de façon soudaine, quasi fantastique, au milieu de cette vie quotidienne dépourvue de signes, je sus que j'avais là une occupation pour la vie entière (qui exigerait d'ailleurs la vie entière : jamais je n'arriverais à me penser jusqu'au bout) »⁵²⁴. Nous avons également vu avec Miranda July que, parfois, les notes et confessions personnelles peuvent apparaître indépendamment des considérations sur autrui, venant ainsi reconfigurer les limites entre biographie et autobiographie. De même, on observe que l'errance autobiographique, le récit de soi tâtonnant est adapté à la rencontre du quotidien et à son observation, puisqu'il s'agit de se saisir dans un vrai rapport avec soi-même, dans un contexte de rencontre avec autrui, mais surtout de retenir l'essentiel, de se chercher dans une forme de primitivité.

L'ordinaire, nous l'avons compris, n'est aucunement le lieu du figement, car l'habitude, la répétition et la constance sont détournées par des facteurs tels que la contingence, le hasard, et pour cela, les écrivains et cinéastes qui vont au contact de l'ordinaire, des êtres simples, établissent les conditions nécessaires pour que le moi soit perçu dans sa transformation, pour se comprendre et se révéler *en contexte*, mais aussi pour s'observer *à l'œuvre*.

3.3.2 La réflexivité de l'écriture

Au-delà du simple souci de révéler de leur personne, les artistes qui s'intéressent à l'ordinaire dans le contemporain abandonnent souvent l'exigence de finition qui peut régner sur le domaine de l'art et de la création, pour mettre en évidence la construction de leur œuvre, le travail se faisant. Comme l'annonce Maurice Blanchot, « nous savons que compte moins l'œuvre que l'expérience de sa recherche et qu'un artiste est toujours prêt à sacrifier l'accomplissement de son ouvrage à la vérité du mouvement qui y conduit »⁵²⁵. En effet nombreux sont ceux qui cherchent à plonger le lecteur/spectateur dans la création elle-même, dans son processus, plutôt que d'en donner le résultat, comme s'il avait été produit *ex nihilo* et sans contrainte. Nous parlons ainsi de « réflexivité » pour désigner ce procédé qui consiste à retourner l'œuvre sur elle-même ou bien à mettre en avant les questionnements de l'auteur sur le langage, la forme à adopter pour mener à bien son travail.

Ce retour sur soi peut tout d'abord concerner l'approche de l'ordinaire elle-même, c'est-à-dire le cheminement du regard, le geste perceptif orienté vers sa cible, et donc interroger, non seulement le monde, mais aussi son propre *rapport* au monde. Georges Perec

524 Peter HANDKE, *Le Poids du monde*, *op. cit.*, p. 231.

525 Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 583.

échappe ainsi dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* à l'objectivité en notant des pensées « métareprésentationnelles », où il prend en compte ses propres motivations, ses états d'esprit, et témoigne de l'importance de sa situation dans l'observation du déroulement de l'ordinaire. Un cinéaste comme Alain Cavalier s'appuie également sur son dispositif de rencontre frontale pour libérer sa caméra et instaurer un contexte favorable au déroulement de l'image, à sa construction. Ainsi, ne sont pas rares dans ses *24 Portraits* les remarques du cinéaste où il commente ses propres mouvements, ou les indications qu'il fait à ses sujets pour qu'ils prennent une position particulière ou s'installent d'une certaine façon. Dans le portrait de la « fileuse », Alain Cavalier fait glisser sa caméra de l'artisane, Anna, à Soazig, la pianiste, en expliquant ensuite qu'il va « revenir sur Anna qui va fermer son livre »⁵²⁶, et suggère ainsi que l'image n'est pas figée, que le regard se construit au contact du réel. Le cinéma apparaît comme le *medium* le plus apte à montrer le processus créatif, l'œuvre en train de se faire, puisqu'il repose sur des artifices techniques qui sont traditionnellement mis sous silence. Ainsi, les mettre en avant, ou instaurer un trouble dans leur réalisation peut suffire à générer cette forme de réflexivité, quand en littérature celle-ci revête souvent la forme de la digression ou implique un discours parallèle, presque nécessairement juxtaposé, ajouté, indépendant de la représentation première ou de l'observation du réel. La plasticité de l'image et la liberté du montage favorisent ce regard en construction, et fait du cinéaste un filmeur, c'est-à-dire un observateur qui n'a pas de plan préconçu et qui autorise son œil à s'égarer, alors que le langage est le résultat figé d'une observation et ne permet pas autant de jouer avec la profondeur du réel et de la pensée. Le fragment favorise aussi cette mise en abyme de la création, puisqu'il permet de juxtaposer des bribes écrites sans nécessairement qu'elles soient logiquement associées, et invite ainsi l'insertion de notes personnelles, de jugements ou de ressentis de l'auteur par rapport à ce qu'il est en train de produire. L'image comme fragment permet également cette mise en perspective de la création, comme on le voit avec Wim Wenders dans *Carnets de notes sur vêtements et villes*, qui interroge sa propre pratique artistique, réfléchit sur le sens de l'image et finit par filmer sa caméra 35 mm. Au-delà des réflexions apportées sur l'ère numérique, sur la manipulation de l'image, Wim Wenders parle de son propre travail, des dispositifs qu'il utilise, ces « deux langages différents, [ces] deux systèmes opposés »⁵²⁷ que sont la caméra 35 mm et la caméra numérique.

En littérature, le fragment poétique, lorsqu'il est inscrit dans un travail qui s'appuie sur la composition, peut également transmettre les conceptions, les pensées de l'auteur par rapport à son *medium*. Par exemple, Sylvain Bourmeau, dans *Bâtonnage*, semble disséminer discrètement des paroles qui commentent la nature de son ouvrage, comme son dernier poème dont le titre

526 Alain CAVALIER, « La fileuse », *12 Portraits d'Alain Cavalier*, Caméra Douce, 1987.

527 Wim WENDERS, *Carnets de notes sur vêtements et villes*, 1989.

semble être une référence à Stéphane Mallarmé et dans lequel on trouve également des allusions à Samuel Beckett, ou à Francis Ponge. Indéniablement, l'auteur se place dans une certaine littérature, indique une filiation avec des écrivains qui ont choisi de jouer avec le langage, d'en explorer les différentes facettes, de le dépecer pour en dégager de l'absurde ou de l'irréaliser pour en faire jaillir le poétique. L'auteur propose ainsi au lecteur attentif d'intégrer son propre ouvrage à une anthologie particulière, en dispersant des notes personnelles sur sa pratique d'écriture, jusqu'aux très ironiques derniers vers « ce volume tout entier / l'affaire est entendue / dépasse vraiment ma compétence »⁵²⁸. Miranda July dans *Il vous choisit* interroge, elle, le statut que lui confère sa démarche, hésitant entre celui de journaliste et d'« enquêtrice »⁵²⁹, et vient donc rompre avec le mythe de l'œuvre constituée, parfaitement léchée et de l'œuvre comme objet de certitude, en laissant place à ses doutes et à ses questionnements. Or, on voit bien que la réflexion apportée par l'autrice implique qu'elle se détache de l'interview et qu'elle crée un nouvel espace de narration indépendant, le langage ne reflétant pas comme l'image le questionnement, le cheminement de la pensée. Toutefois, son investigation suit ce même mouvement de réflexivité, puisqu'il apparaît très clairement que les rencontres qu'elle fait viennent perturber, altérer l'œuvre elle-même : Miranda July partage avec le lecteur son expérience de l'autre, et dynamise son enquête par des remarques métaréférentielles. Lors de sa rencontre avec Andrew notamment, elle confie :

Il était tentant de profiter de l'occasion pour lui prodiguer quelque conseil – j'étais à deux doigts de lui proposer un stage là où travaille mon frère, [...]. Mais c'était apparemment un de mes travers, de rechercher les problèmes des uns et des autres, et du coup de passer à côté de toutes les autres choses les concernant. Alors j'ai essayé de voir ce qu'il était d'autre, hormis quelqu'un perdu dans les arcanes du système. [...] Alors j'ai modifié mon approche ; j'ai dit le contraire de ce que je ressentais, et cela s'est avéré plus vrai.⁵³⁰

Ce passage est très intéressant, puisqu'il montre que l'œuvre se construit au contact de l'autre, et que les prévisions, les intentions premières peuvent changer, et donc que le travail écrit, lui-même, peut prendre une direction autre. Il s'agit pour l'écrivaine de laisser une place à ce qui est intermédiaire, d'accepter au sein de l'œuvre finale les changements, et d'assumer les retournements auxquels elle est confrontée, pour gagner ainsi en authenticité. Le réel vient donc bousculer le cours de l'œuvre, et l'écrivaine n'hésite pas à le mentionner, permettant ainsi d'actualiser le travail de documentariste, de porter un regard sur sa fonction et son rapport avec la réalité rencontrée. La perspective sociologique impulse donc une forme de réflexivité en ceci que l'observateur se doit de prendre du recul avec le milieu qu'il rencontre, et d'interroger ses interactions avec autrui. D'autres artistes, qui ne suivent pas une entreprise

528 Sylvain BOURMEAU, *Bâtonnage*, *op. cit.*, p. 131.

529 Miranda JULY, *Il vous choisit*, *op. cit.*, p. 17.

530 *Ibid.*, p. 77-78.

uniquement documentaire, ont toutefois recours à cette forme de réflexivité où il s'agit de s'inscrire dans son propre texte comme tête pensante, mais surtout comme être doué de parole. C'est le cas du poète Francis Ponge, qui est assez représentatif d'un art qui se cherche, où l'ambition première est de désigner avec justesse : c'est pourquoi il ne supprime pas de ses écrits ses questionnements, et met en évidence la difficulté de la création, les blocages de l'esprit, les limites de la description. Par exemple, le poète se demande explicitement, par une question rhétorique, ce qui pourrait encore caractériser l'oiseau, aux côtés de « la petite tête, le crâne broyable, les pattes allumettes, le truc du déploiement-déplacement [et] la bizarrerie des courbes de vol »⁵³¹. Ses digressions sont aussi les témoins de la création en cours, viennent presque documenter le travail de recherche du poète et constituer ainsi le souvenir de son processus créatif, comme lorsqu'il confesse avoir une idée du mimosa « au fond de [lui] qu'il faut qu'[il] en sorte parce qu'[il] veu[t] en tirer profit »⁵³². La particularité du travail de Ponge repose sur le fait qu'il soit à la limite entre une démarche documentaire et une entreprise fictionnelle, puisqu'il cherche à décrire parfaitement certains objets ou êtres de la vie ordinaire, à les observer dans leur simplicité, dans la variété de leurs rapports au monde, tout en libérant à partir d'eux une forme de poésie. La réflexivité cristallise alors cette tension générique puisqu'elle vient rendre confuse la limite entre le réalisme de l'enquête – l'exhaustivité, la précision recherchées – et l'imagination, ou plutôt les images produites par l'esprit que le poète doit ressortir sur le papier.

D'autres démarches semblent assumer encore davantage cette relation forte avec l'écriture de l'œuvre que le lecteur lit, délivrant ainsi un discours plus ou moins explicite sur la création, l'œuvre reflétant l'œuvre. Le modernisme avait amorcé cette auto-auscultation du langage, avec des pratiques parfois radicales, comme en témoigne le vers très célèbre de Gertrude Stein, « *Rose is a rose is a rose is a rose* » du poème « *Sacred Emily* », qui consiste en une chaîne verbale fondée sur la répétition. Ce qui semble ainsi une redondance anodine permet en fait d'apporter un discours sur le langage lui-même, conscient de sa propre finitude, mais aussi sur l'incapacité de nommer un réel qui résiste aux mots. Cet aspect est évidemment moins expérimental chez Hélène Villovitch, mais on remarque un dispositif intéressant dans *Pour en finir avec mon sofa*. De fait, l'autrice présente un texte intitulé « La Mort de Nicolas Granger » à la fin de son roman, qui ne raconte pas uniquement la mort de l'acteur, mais également l'existence du texte lui-même. L'épilogue est en effet très déroutant car, s'il fait directement référence à la mort prématurée de l'acteur Nicolas Granger, ami de l'autrice, et s'il commence par la phrase « JE VAIS VOUS PARLER DE LA MORT DE NICOLAS

531 Francis PONGE, *La Rage de l'expression*, op. cit., p. 38.

532 *Ibid.*, p. 76.

GRANGER »⁵³³, il présente immédiatement après l'histoire de ce court texte inséré à la fin de *Pour en finir avec mon sofa*. Hélène Villovitch joue en effet avec l'ambiguïté de l'écriture pour créer cette confusion entre la réalité de la mort et le texte lui-même, au point que le lecteur ne sache plus réellement s'il s'agit de l'un ou de l'autre, écrivant par exemple : « Ce qui s'est passé, c'est que d'un moment à l'autre, l'atmosphère a été complètement saturée de microparticules de Nicolas Granger, ou plus exactement de microparticules de *la Mort de Nicolas Granger* »⁵³⁴. Le livre que le lecteur est en train de lire devient donc une réalité extérieure qui se confond avec la vraie tragédie, venant symboliser, non seulement l'importance d'un tel drame dans la vie d'un proche, mais surtout venant témoigner de la métamorphose créatrice. L'événement réel et ordinaire est avalé et digéré par l'autrice, afin d'être métamorphosé en composition artistique, sublimé par la création. Indiquer de cette façon « la mort de Nicolas Granger » suggère que cet événement tragique s'est peu à peu muté dans l'esprit de l'autrice pour devenir un matériau littéraire, fondé sur la fusion étrange entre réel et irréel. De même, l'autrice fait allusion, à de nombreuses reprises, à l'écriture de *Pour en finir avec mon sofa*, en commentant sa pratique et le processus de création en cours. Prenons le passage suivant :

La première fois que j'ai écrit un livre, j'essayais d'en écrire un autre.
La première fois que j'ai fait un film, pareil.
[...]
Sauf que maintenant, je le fais exprès.
[...]
Depuis trois mois, j'essaye d'écrire un livre qui s'appelle *Gourou malgré moi*.
[...]
Et j'ai à peine eu le temps de communiquer autour de moi sur mon passage au dessin que je me suis mise à écrire *Pour en finir avec mon sofa*.
Et alors là, ça y va.⁵³⁵

Non seulement Hélène Villovitch partage avec le lecteur ses habitudes créatrices, mais elle fait en plus référence au livre qu'elle écrit, terminant avec un présent qui indique que son projet est en cours de réalisation, ce qui est encore plus évident lorsqu'elle ajoute, après avoir soumis l'idée d'insérer des dessins, que « pour le moment, il n'y [en] a pas un seul [...] dedans »⁵³⁶. Le lecteur semble pouvoir assister à la progression de l'écriture, puisque Hélène Villovitch n'a de cesse de redéfinir le présent créateur, de le faire émerger du tourbillon des œuvres déjà créées, pour insister aussi sur la porosité du temps présent, nourri du passé, mais toujours différé par une lecture qui avance au fil des pages.

533 Hélène VILLOVITCH, *Pour en finir avec mon sofa*, *op. cit.*, p. 133.

534 *Id.*

535 *Ibid.*, p. 37-38.

536 *Ibid.*, p. 86.

Il s'agit donc bien non seulement de montrer que l'œuvre n'est jamais terminée, qu'elle est une construction artificielle et qu'ainsi elle repose sur des rouages que l'on ne doit pas nécessairement taire, mais également que l'œuvre est en cours, parfois dans un état en suspens. Le contemporain permet davantage de libérer les formes et donc de donner à voir des œuvres qui sont essentiellement inachevées, qui fondent leur identité sur le transitoire et l'éphémère, comme *Œuvres* d'Édouard Levé. De fait, l'ouvrage d'Édouard Levé se caractérise par l'énumération d'œuvres hypothétiques qui n'ont pas encore été réalisées, rendant ainsi sensible le processus de création, l'imagination et les potentialités qu'elle renferme. Observer le quotidien, travailler au contact de l'ordinaire, permet de libérer ce langage réflexif, dans la mesure où l'ordinaire invite à se penser dans cet espace, à s'impliquer en tant qu'artiste dans son observation et à la commenter. Pour rencontrer le réel et autrui, l'artiste peut – que ce soit éthiquement ou poétiquement – renseigner sa posture, envisager son point de vue, éclairer le cheminement de sa pensée et partager sa transcription en langage. Ces différentes entreprises réflexives, qu'elles passent par la mise en abyme, qu'elles rendent sensibles le *medium*, qu'elles explorent les méandres de la pensée de l'auteur ou s'explicitent et s'inscrivent dans une conception singulière du langage, sont toujours des entreprises profondément réalistes. En effet, le réalisme de ces esthétiques réflexives repose sur le fait qu'elles formulent un discours sur l'expérience auctoriale, sur le processus de création et qu'ainsi elles rompent avec le fantasme romantique du génie inspiré. L'œuvre n'est plus un donné indépendant, le résultat d'un processus invisible, elle est la trace d'une expérience, et bien souvent, la quête d'une participation à travers la réception qui en est faite.

3.3.3 Le lecteur/spectateur comme condition de possibilité à la création et au sens ?

Dans cette dernière partie nous allons nous pencher sur les nouveaux régimes de réception instaurés par le contemporain, c'est-à-dire les différentes façons dont le lecteur/spectateur est impliqué dans son rapport avec l'œuvre. La théorie de la réception en littérature n'a de cesse d'envisager le rapport entre le texte et le lecteur, qui sont, depuis les analyses de l'École de Constance, dont Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss en sont les représentants, repensés sous le prisme de leur dépendance. Pour les deux théoriciens que nous venons de mentionner, le sens d'un texte n'est jamais donné et n'est jamais la seule propriété de l'auteur, puisque le lecteur est nécessaire à son actualisation, voire à sa construction. Il y a donc implication du lecteur *dans* le texte, mais si celle-ci repose sur un horizon d'attente défini, des critères proprement textuels – comme l'identification à un personnage, l'actualisation d'un genre par la reconnaissance ou d'une tonalité par l'émotion – ou extra-textuels – la mise en perspective de l'identité de l'auteur, du rapport au contexte d'écriture et aux conditions socio-

économiques –, on remarque qu'avec le contemporain de nouvelles formes d'engagement du lecteur et du spectateur sont sollicitées.

La participation du lecteur/spectateur se joue déjà du point de vue de la compréhension, de la perception de certains éléments de la représentation que l'artiste choisit de ne pas nécessairement expliciter. Un bon nombre d'œuvres cinématographiques des années 1960 ont amorcé ce nouvel appel à la réactivité du spectateur, à sa capacité à interpréter ou simplement rêver à partir d'éléments donnés gratuitement, à se dégager – comme nous l'avons déjà évoqué – de l'image-mouvement pour se concentrer sur l'image-temps, c'est-à-dire sur ce que l'image en tant que matière unique a à dire, et non sur l'enchaînement potentiel. Il s'agit de « donner au spectateur la possibilité d'imaginer ce qu'il ne voit pas »⁵³⁷, selon les termes d'Agnès Varda, et ainsi de bloquer l'infantilisation du spectateur propre au cinéma traditionnel. Cet aspect est principalement vérifiable dans le cinéma fictionnel, mais le cinéma documentaire des années 1960 n'échappe pas à ce régime de libération du spectateur. Le film de Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été*, s'il prend la forme d'une enquête sociologique, n'a pas la prétention de formuler des résultats, de donner à voir des vérités, mais fournit des moments de vie dont le spectateur peut s'emparer pour se forger une image de la vie quotidienne des années 1960. De même, certains détails doivent être perçus par le spectateur, comme le tatouage sur le bras de Marceline, qui indique qu'elle a été déportée pendant la Seconde Guerre mondiale, car à aucun moment le cinéaste ne le met en valeur, ni la femme le portant ne le mentionne. Nous avons également parlé des œuvres contemporaines qui élaborent des récits à construire, et certains cinéastes, comme Alain Cavalier, disséminent dans leurs travaux une forme de ludisme qui implique le spectateur. Le cinéaste clôt par exemple le portrait de la « relieuse » dans ses *24 Portraits* avec un plan rapproché sur une table verte, s'exclamant que cela lui « rappelle quelque chose »⁵³⁸. Le spectateur peut dès lors se souvenir que ce portrait s'ouvrait sur le plan d'une porte verte. Ainsi, le cinéaste, en échappant à la narration classique qui se veut organisée autour d'un début et d'une fin logiques, qui cherche la cohérence mais surtout l'évolution jusqu'à l'aboutissement de la description, refonde une forme narrative fondée cette fois sur un motif, la couleur verte. Le spectateur devient une des instances narratrices, puisqu'il est la condition de possibilité de la clôture du portrait par un processus de reconnaissance et de mémoire, contredisant légèrement le point de vue de Jean-Louis Baudry, pour qui « le dispositif cinématographique [...] déterminerait un état régressif artificiel »⁵³⁹.

537 Agnès VARDA, interview d'Antoine de Baecque, *Les Leçons de cinéma*, op. cit., p. 97.

538 Alain CAVALIER, « La relieuse », *12 Portraits d'Alain Cavalier*, op. cit.

539 Jean-Louis BAUDRY, « Le dispositif », op. cit., p. 69.

La littérature, elle, tire parti de la grande liberté que constitue la matérialité de l'œuvre, c'est-à-dire l'aspect objectal et concret du livre, pour permettre au lecteur de s'emparer comme il le souhaite de ce qui est écrit. Michel de Certeau a écrit des pages très stimulantes sur la lecture, concluant que l'acte de lire est une façon de « pérégriner dans un système imposé »⁵⁴⁰. Et en effet, un auteur comme Guillaume Vissac, dans *Accident de personne*, propose non seulement un texte « immersif » qui reproduit l'atmosphère du métro « plein de cris »⁵⁴¹, mais offre en plus l'opportunité au lecteur de mener sa propre lecture, de vagabonder dans le texte à son gré, d'aller des paroles aux notes de bas de page ou de les ignorer, de retourner en arrière pour saisir les personnages, repérer les échos et les répétitions. Cette itinérance proposée au lecteur, comme façon de s'approprier un texte, est également exploitée par Clémentine Mélois dans *Sinon j'oublie*. De fait, assez étrangement, l'autrice insert à la fin de son roman une sorte de table des matières qu'elle nomme simplement « table », permettant au lecteur de sélectionner les récits et portraits qu'il souhaite. Cette organisation est plutôt déroutante, surtout quand l'ouvrage assume directement sur la couverture son statut de « roman », mais repose finalement sur l'idée que la déconstruction est gage de liberté pour le lecteur. Ce parti pris est également très parlant, puisqu'il fait directement écho à la pratique de glanage à l'origine du roman, créant de fait une sorte de correspondance entre l'écriture et la lecture, qui picore aléatoirement dans un matériau donné. De même, le procédé de mise en fiction du matériau réel qu'est la liste de commissions, réalisé par Clémentine Mélois, n'est jamais achevé, reste reproductible à l'infini, et notamment dans l'esprit du lecteur lui-même. En effet, la lecture des listes par le lecteur génère chez celui-ci des interrogations inassouvies, la contingence de l'écriture libérant l'imagination du lecteur lui-même, quand bien même l'autrice s'est déjà chargée de combler un vide – celui de l'identité du propriétaire de la liste – par le fantasme. Ainsi, le lecteur ne peut s'empêcher de se demander pourquoi « Stéphane » a rayé quasiment tous les aliments de sa liste de courses, à l'exception de certains, comme le pain, le fromage et les endives ; ou pourquoi « Grégory » a écrit, assez énigmatiquement, à la fin de sa liste « Déchets merci »⁵⁴². Le lecteur vient ainsi apporter des alternatives aux récits proposés par Clémentine Mélois, qui ne closent jamais le réel, et enrichit à partir de ses propres interrogations et surprises la réalité qui se cache derrière ses listes ; son auctorialité est fondée sur l'acceptation de son imagination.

Nous comprenons que les démarches artistiques d'ouverture de nos artistes, mises en relation avec un discours sur l'ordinaire, ne permettent pas uniquement d'interroger le lecteur/spectateur sur sa propre vie quotidienne, n'impulsent pas seulement une observation

540 Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire, op. cit.*, p. 245.

541 Guillaume VISSAC, *Accident de personne, op. cit.*, p. 6.

542 Clémentine MÉLOIS, *Sinon j'oublie, op. cit.*, p. 190.

de son espace familier, mais amorcent des dispositifs de participation. Le lecteur/spectateur ne doit pas simplement questionner ses habitudes, mais il doit nourrir le récit, actualiser le sens implicitement présent, affirmer sa présence pour que l'œuvre se réalise, voire même combler des vides que les travaux font sourdre. La hiérarchie de la page et des discours dépend de la lecture faite par le récepteur du texte qui peut réorganiser le matériau textuel originellement désarticulé et fragmentaire. Le travail de Valérie Mréjen, qu'il soit littéraire ou cinématographique, se construit nécessairement dans le regard du lecteur/spectateur, puisque l'artiste fonde ses œuvres sur le lacunaire, qu'il soit narratif, conversationnel ou relatif à l'image et à la représentation. Dans *Eau sauvage*, le lecteur est la condition de possibilité de la constitution de l'identité du père de la « narratrice » ; il est le regard et la conscience actifs qui peuvent rassembler les fragments de discours du père, pour en établir un portrait plus stable. Valérie Mréjen s'attache à déconstruire les représentations, à ébranler la pseudo-stabilité des situations, des images, impliquant ainsi une réception active de la part du lecteur/spectateur, qui se doit de dégager un sens des silences, des blancs, des écarts. De même, dans une vidéo comme *ABCDEFGHIJKLMNQPQRSTUVWXYZ*, le spectateur semble nécessaire à la reconstitution du sens à partir des informations diffuses, des mots éclatés caractérisant le Japon. Là encore, la question de l'identité est essentielle, celle-ci étant fragmentaire, distribuée au spectateur par jets sensoriels que celui-ci doit recomposer. On trouve par exemple la succession des termes « Politesse », « Propreté » et « Ponctualité »⁵⁴³, qui prennent véritablement leur sens lorsque le spectateur les envisage dans leur enchaînement et dans le contexte du pays représenté. L'identité japonaise, l'image de ce pays oriental est donc tout entière le résultat d'un processus de fabrication de la part du spectateur, à partir de débris verbaux, d'indices lancés par l'artiste. Le recueil de Sylvain Bourmeau implique également le lecteur et l'engage à reconstituer les histoires et actualités déstructurées, par un processus de reconnaissance. Le fragment « la photographie / de l'enfant retrouvé / sur une plage / diffusée / sobrement / a agi / la mort les bras / ballants / de sommeil / soudain / une image / magique / comme tétanisée / de guerres / le monde / passé à autre chose / regarder / son compte Twitter »⁵⁴⁴ est emblématique de la démarche de Sylvain Bourmeau et du rôle que joue le lecteur dans l'investissement du texte. De fait, le lecteur doit dépasser le poétique de la déconstruction verbale pour reconnaître l'événement décrit – ou désécrit –, la mort du jeune Alan Kurdi, enfant syrien échoué sur une plage. Non seulement le lecteur est celui qui injecte du sens dans ce qui n'en a plus, mais il est immédiatement ramené à son statut de citoyen, d'individu social mis en relation avec le monde. Sa participation est ainsi double, puisqu'elle est sémantique et politique. Le lecteur recrée le discours, reformule l'actualité à

543 Valérie MRÉJEN, *ABCDEFGHIJKLMNQPQRSTUVWXYZ*, *op. cit.*, 02 min. 40.

544 Sylvain BOURMEAU, *Bâtonnage*, *op. cit.*, p. 103.

partir des morceaux conservés par Sylvain Bourmeau, et est du même coup redirigé vers l'espace public, la communauté humaine à travers un événement tragique qui a bouleversé l'espace médiatique. C'est ce même principe qui anime le roman d'Anne-James Chaton, *Elle regarde passer les gens*, puisque le lecteur est l'instance qui permet de reconnaître les personnages que décrit l'auteur. Il ne s'agit plus comme avec Sylvain Bourmeau de réinjecter de la narration dans le déconstruit, mais de personnaliser un contenu souvent général, de l'associer à des faits personnels et intimes. La démarche de décloisonnement de l'Histoire par rapport au carcan de l'objectivité et de l'autorité savante de l'écrivain documenté, offre au lecteur la possibilité de participer à la constitution du sens. Le principe même de l'écriture, qui consiste à rejeter toute explication quant à l'identité des femmes présentées, confère au lecteur une forme de liberté de compréhension et de reconnaissance. La désinvolture et l'indétermination de l'écriture d'Anne-James Chaton font naître chez le lecteur des interrogations, des doutes, presque sur le mode de l'enquête, en faisant appel à la mémoire collective, comme moyen de « déchiffrer les constellations disséminées autour de la narration centrale »⁵⁴⁵. Dans le chapitre « La grande dépression » qui dépeint Virginia Woolf toujours, on peut lire la phrase *a priori* anodine « Elle est fleurie »⁵⁴⁶, qui ne peut que rappeler le début du roman de l'écrivaine *Mrs Dalloway*, « Mrs Dalloway dit qu'elle achèterait les fleurs elle-même »⁵⁴⁷. Le travail d'intertextualité ou de citation masquée est aussi un moyen de pervertir l'autorité de l'écriture et d'offrir au lecteur un droit de regard sur le sens de l'œuvre. Du point de vue du travail de l'Histoire, la reconnaissance par le lecteur est exigée ou du moins sollicitée, excitée par des indices contextuels, permettant de situer le personnage dans un moment précis. Dans un mouvement de singularisation, Anne-James Chaton fait de l'Histoire une multiplicité de faits, de personnages, de décisions et de dates qui participent de la cohérence générale des événements et surtout, qui font appel à l'imaginaire collectif, réinvesti par le lecteur. Par exemple, lorsqu'il est question de Marilyn Monroe, le romancier précise que l'actrice « adule Elia Kazan »⁵⁴⁸ : le réalisateur est en effet représentatif de la Guerre froide, en ceci qu'il a d'abord adhéré au Parti communiste avant d'en être exclu, puisqu'il a participé à la chasse aux sorcières sous le gouvernement de Joseph McCarthy. Les personnages sont donc acteurs et spectateurs de l'Histoire, comme peut le devenir le lecteur pour n'importe quel événement culturel ou politique marquant. Ces allusions subtiles font appel au fonds culturel et historique de chacun et stimulent cette pensée de l'Histoire, qui se voit réinvestie de façon quasiment ludique par le lecteur.

545 Sophie JOUBERT, « Icônes » [En ligne], « Malraux en Nomadie », *Espace Malraux*, mars 2016.

546 Anne-James CHATON, *Elle regarde passer les gens*, *op. cit.*, p. 73.

547 Virginia WOOLF, *Mrs Dalloway* [1925] [En ligne], La Bibliothèque électronique du Québec, coll. Classiques du 20^e siècle, vol. 235, trad. de S. David, p. 4.

548 Anne-James CHATON, *Elle regarde passer les gens*, *op. cit.*, p. 140.

Enfin, le contemporain engage également le lecteur en tant que *corps*, comme présence physique dans la création esthétique et l'expérience qui en découle. La poésie d'Anne-James Chaton n'a en effet plus de raison d'être sans la présence d'un auditeur, pour saisir son écriture sensible, tant du point de vue verbal que sonore. La poésie sonore est bien une performance, c'est-à-dire qu'elle crée une communauté d'expérience qui repose sur la présence et la rencontre, à la fois du corps et de la voix. Elle met ainsi l'accent non pas exclusivement sur le contenu de ce qui est lu, mais sur le vécu de l'expérience esthétique, sur le surgissement de la parole poétique et sa réception, dans la mesure où la création est dépendante de la scène, contrairement à une poésie écrite qui serait ensuite oralisée. Loin de l'expérience de la lecture, activité muette et intérieure, l'écoute de la poésie sonore implique diverses postures du corps et des réceptions variées, selon le lieu où elle est prononcée, selon l'importance du public présent. La poésie sonore illustre ainsi l'idée selon laquelle « l'expérience esthétique est un fait anthropologique ancré dans la vie vécue »⁵⁴⁹, puisqu'elle replace l'auditeur dans l'espace public, n'instaure plus uniquement sa rencontre avec le seul texte, mais le lie à la communauté, impulse un échange nouveau. Incontestablement, cette poésie s'appuie sur la distanciation dont nous avons parlé, pour permettre à l'auditeur d'enclencher une sorte de regard critique sur sa propre réalité, de prendre la mesure de sa quotidienneté et des productions documentales qu'il utilise puis abandonne, – dans le cas de la poésie d'Anne-James Chaton. Le contemporain montre comment la réception a été déplacée dans l'espace public, dans un niveau d'expérience direct et plus nécessairement médié et solitaire, et comment l'activité du lecteur peut aller au-delà de la renarration pour prendre en charge concrètement la réalisation de l'œuvre. De fait, Édouard Levé met en place dans *Œuvres* une organisation assez proche de celle de *Sinon j'oublie*, puisqu'il élabore à la fin de son ouvrage un « index » regroupant un bon nombre de termes clefs permettant au lecteur de se repérer. À la fragmentation de l'ouvrage, Édouard Levé propose une autre forme de fragmentation, mais cette fois dans la lecture, qui acquiert ainsi un pouvoir d'organisation et d'actualisation de l'œuvre. Mais l'implication du lecteur va au-delà de la simple lecture actualisante et active, puisque l'auteur, par le partage de ces concepts-débris, invite implicitement le lecteur à prendre en charge la réalisation de ces œuvres en puissance, à la manière d'une commande indirecte. Certains artistes se sont même prêté au jeu initié par Édouard Levé, comme Nicolas Brasseur, artiste nantais, qui a réalisé l'idée 220 de *Œuvres*, ainsi formulée : « Un livre de quatre cent quatre-vingts pages, dont quatre cent soixante-sept comportent chacune neuf illustrations couleur, dresse un inventaire photographique de quatre mille deux cents postures possibles du corps. Le modèle est nu devant un fond gris. Chaque posture est une combinaison ABCDE dont les lettres sont

549 Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Expérience esthétique*, op. cit., p. 25.

choisies parmi les listes suivantes »⁵⁵⁰. L'artiste contemporain s'est emparé de l'œuvre d'autrui, en réalisant le projet démesuré d'Édouard Levé, suggérant ainsi que la lecture est un processus interminable qui peut se concrétiser dans l'appropriation artistique, dans la création par le lecteur lui-même. La fragmentation, l'esthétique soustractive, l'imperfection, l'inabouti avec quoi les artistes de notre corpus composent, apparaissent comme des conditions permettant aux œuvres d'ouvrir le sens, d'engager le lecteur/spectateur dans une appréhension active de celles-ci, par leur resémantisation ou la rencontre directe avec elles. L'observation de l'ordinaire et sa représentation dans l'art incitent non seulement le lecteur/spectateur à interroger sa propre vie, mais elles l'invitent également à modeler, façonner ces récits incomplets et précaires.

Ainsi, le contemporain renouvelle les rapports que peut entretenir l'auteur avec son œuvre, et celui-ci, en considérant son quotidien, peut renseigner sur sa pratique, témoigner simultanément de son processus créatif. Cette ouverture de l'œuvre vers le réel, ce décloisonnement de l'art invite également à une réception active, qui peut se décliner sous diverses formes participatives.

550 Édouard LEVÉ, *Œuvres, op. cit.*, p. 96.

Conclusion

Notre perspective aura été de confronter diverses œuvres, que l'on a tenté de regrouper selon la nature de l'objet – le roman, le poème, l'essai, la vidéo, le film –, par genre – fictionnel ou documentaire – et par époque – les années 1960 et l'ultra-contemporain. Ce mémoire s'est donc fondé sur une série de conflits essentiels, qu'il s'est agi d'observer, d'interroger, pour appréhender, à partir des phénomènes d'interactions, de contradictions, de ruptures, la spécificité du traitement de l'ordinaire dans le contemporain.

En questionnant les formes que peut prendre le récit au contact du réel ordinaire, il est apparu que l'esthétique qui primait était celle d'un minimalisme narratif, qui se traduit principalement par une déhiérarchisation des éléments de la représentation. Ainsi, l'action et l'événement laissent peu à peu place à l'observation du monde objectal, mais aussi des personnages, comme êtres agissant et non plus comme individus dotés d'une profondeur psychologique. Le contemporain affirme alors le radicalisme de ses entreprises créatrices, qui mènent le minimalisme sur le chemin de la déconstruction et du fragmentaire, par des dispositifs de récupération, de collages d'éléments hétérogènes ; vers une esthétique que l'on a qualifiée de « soustractive ». Ce dépouillement narratif, élaboré souvent différemment selon les œuvres, est aussi la conséquence des approches de l'ordinaire qu'adoptent les artistes, qui cherchent souvent une forme d'immédiateté, faisant fi des frontières génériques et des carcans linguistiques imposés par les écritures conventionnelles. Le contemporain instaure dès lors l'ère du bafouillement, de la fébrilité poétique, que ce soit dans le langage lui-même – les mots ou les images –, ou dans la représentation.

De fait, les artistes contemporains qui se penchent sur le quotidien, abandonnent progressivement les langages sclérosés pour accéder à des écritures authentiques, qui ne nient plus l'expérience réelle dans laquelle s'origine la création et qui ne font plus de l'expression artistique, le jaillissement gratuit et mystérieux d'un discours. Mais au-delà de l'aspect stylistique, le contemporain affiche un vrai désir de repenser la représentation, de refaçoner les éléments au sein de la description, pour légitimer l'insignifiant et le rendre représentable. Nous avons alors observé que le contemporain échappe à la représentation *strico sensu*, privilégiant la présentation ou la *représentation*, c'est-à-dire en libérant la peinture du réel du souci de rationalité et d'unicité, ou en l'inscrivant au contraire dans un réseau de signes complexe et artificiel. En examinant trois éléments qui nous paraissaient centraux dans les œuvres des années 1960 qui s'intéressaient au quotidien, c'est-à-dire l'espace, le temps et la matière, nous avons pu démontrer que le contemporain ne déplace pas seulement l'écriture vers des zones fragiles du langage, mais qu'il parvient à resituer la création dans une actualité aussi bien spatiale que temporelle, faisant la part belle à l'*expérience* et à la sensation.

Cette réinsertion de l'art dans le monde ordinaire, ce remariage du réel et de la création par des dispositifs de prélèvement, nous ont permis de questionner les phénomènes de réappropriation à l'œuvre dans le contemporain, et de voir comment les artistes s'émancipent du réel tout en l'observant de près, comment ils l'inventent à travers leurs pratiques. Cette invention s'appuie principalement sur une recombinaison des éléments extraits du quotidien, des matériaux récupérés, qui libère ainsi de nouvelles images de ce quotidien. La littérature et le cinéma apprivoisent alors des langages combinatoires qui viennent injecter de l'étrangeté dans ce qui nous est familier. Le contemporain exacerbe les entreprises d'*estrangement* et de défamiliarisation, pour reconduire notre regard vers le monde banal, en se reposant sur des outils narratifs, mais surtout sur des pratiques destructrices. Le détournement des objets et matériaux familiers, par l'hybridité, le fragmentaire et le discours dépassionné, apparaît alors comme une tendance contemporaine qui vient modifier en profondeur les représentations de l'ordinaire, mais qui vient aussi réinventer ce réel, en nous invitant au bricolage et au braconnage artistique. Le quotidien devient aujourd'hui résidu du réel, et intègre des œuvres qui sont elles-mêmes profondément violentées dans leur forme et leurs discours, permettant non seulement à l'auteur de documenter sa pratique, sa démarche et sa recherche, mais aussi au lecteur/spectateur de s'engager dans l'œuvre, d'en réactiver les significations.

Les pratiques d'écriture littéraire et cinématographique des années 1960 ont pu fournir au contemporain des exemples de création, à partir desquels il a pu inventer de nouvelles formes artistiques et des langages – paradoxalement – originaux. Ce travail de recherche a donc permis d'esquisser les correspondances, les ruptures, les approfondissements et réappropriations qu'entretient le contemporain avec les années 1960. Le délitement de l'œuvre s'affirme alors comme procédé de mise au présent des démarches déjà fragilisées des années 1960, alors réappropriées pour susciter des significations nouvelles, faire naître des réalités détournées à partir du connu, mais également pour générer une lecture dynamique des œuvres antérieures ou du réel prélevé. Mais ces considérations nous ont permis de voir que la littérature et le cinéma n'ont pas pris le même chemin, la littérature contemporaine se voulant plus expérimentale, cherchant radicalement à pervertir le réel et les formes d'expression, quand le cinéma retourne vers des représentations plus conventionnelles, qu'il avait abandonnées dans les années 1960. Le quotidien se fait ainsi moteur de création, d'imagination et de poésie pour l'artiste et le récepteur, sa nature chaotique, insaisissable venant contaminer les discours : l'expérience du réel, toujours plus complexe, médiatisée, éclatée, permet ainsi d'élaborer des discours artistiques de la perte. Dès lors, pouvons-nous donner raison à la prophétie provocatrice de Guy Debord, pour qui, « [u]n film d'art sur cette génération ne sera

qu'un film sur l'absence de ses œuvres »⁵⁵¹ ? Devons-nous penser que si le contemporain s'engage davantage dans l'écriture du vide, alors tout travail qui cherchera à en documenter les pratiques sera lui-même, par effet spéculaire, troué et silencieux ? Le discours artistique est-il amener à s'arrêter s'il est confronté à l'expérience inquiète du quotidien, et comment les pratiques peuvent-elles se renouveler alors que le quotidien traduit une certaine constance et que les procédés de récupération semblent avoir clos, bouclé l'histoire de ce couple ancien qu'est le réel et l'art ?

Il s'agirait alors plutôt d'observer les pratiques transgressives de l'art contemporain ou de l'art numérique qui, en s'appuyant sur le *medium* informatique par exemple, peuvent reconfigurer non seulement l'image de l'ordinaire, mais envahir et imprégner celui du récepteur. De fait, les pratiques numériques permettent aujourd'hui de repenser le récit et l'expérience esthétique qui en résulte, de renouveler les formes esthétiques et d'impulser un statut nouveau aux significations, à travers un lien redynamisé avec le quotidien. Des pratiques d'écriture comme celles d'Éric Chevillard, qui publie quotidiennement sur son blog *L'Autofictif* de courts billets, de J.R. Carpenter qui exploite les potentialités hypermédiatiques du numérique pour s'appropriier son quotidien dans *Entre ville*, de Sophie Fontanel qui tire parti des contraintes d'Instagram pour publier son roman *L'Enfance de l'art*, ou de Jean Faucheur qui utilise les panneaux publicitaires, souvent en série, pour raconter à travers ses peintures et photographies, sont autant de dispositifs offerts par le contemporain, pour réinscrire l'art et la création dans notre espace familial, les placer dans un circuit nouveau, sans rompre l'expérience de la vie et l'expérience esthétique.

551 Guy DEBORD, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, *op. cit.*, 11 min. 05.

Bibliographie

Œuvres du corpus

Films

Années 1960-1980

- AKERMAN, Chantal, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 200 min., 1975.
- DEBORD, Guy, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 19 min., 1959.
- DEMY, Jacques, *Les Parapluies de Cherbourg*, 91 min., 1964.
- DURAS, Marguerite, *Le Camion*, 80 min., 1977.
- GODARD, Jean-Luc, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 95 min., 1966.
- MARKER, Chris, *Le Joli Mai*, 156 min., 1963.
- MORIN, Edgar, ROUCH, Jean, *Chronique d'un été*, 86 min., 1961.
- PEREC, Georges, QUEYSANNE, Bernard, *Un homme qui dort*, 93 min., 1974.
- PEREC, Georges, *Les Lieux d'une fugue*, 41 min., 1978.
- PIALAT, Maurice, *Passe ton bac d'abord*, 86 min., 1978.
- RESNAIS, Alain, *Muriel ou le temps d'un retour*, 116 min., 1963.
- TATI, Jacques, *Mon Oncle*, 110 min., 1958.
- TATI, Jacques, *Playtime*, 124 min., 1967.
- VARDA, Agnès, *La Pointe courte*, 80 min., 1954.
- VARDA, Agnès, *L'Opéra-Mouffe*, 17 min., 1958.
- VARDA, Agnès, *Cléo de 5 à 7*, 90 min., 1962.
- VARDA, Agnès, *Le Bonheur*, 85 min., 1965.
- VARDA, Agnès, *Daguerréotypes*, 80 min., 1975.
- WARHOL, Andy, *Eat*, 45 min., 1963.

Années 1980-2010

- ASSAYAS, Olivier, *Fin août début septembre*, 112 min., 1998.
- CAVALIER, Alain, *24 portraits d'Alain Cavalier*, 152 min. et 140 min., 1987 et 1991.
- DARDENNE, Jean-Pierre, DARDENNE, Luc, *Rosetta*, 90 min., 1999.
- DELÉPINE, Benoît, KERVERN, Gustave, *Mammuth*, 92 min., 2010.
- DEPARDON, Raymond, *Profils paysans : l'approche*, 90 min., 2001.
- DEPARDON, Raymond, *Profils paysans : le quotidien*, 81 min., 2005.
- DEPARDON, Raymond, *Profils paysans : la vie moderne*, 83 min., 2008.

DUMONT, Bruno, *L'Humanité*, 148 min., 1999.
 DUMONT, Bruno, *Ma Loute*, 122 min., 2016.
 GONDRY, Michel, *The We and the I*, 103 min., 2012.
 GUIRAUDIE, Alain, *Ce vieux rêve qui bouge*, 50 min., 2001.
 JARMUSCH, Jim, *Paterson*, 118 min., 2016.
 JEUNET, Jean-Pierre, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 129 min., 2001.
 KAWASE, Naomi, *Still the Water*, 121 min., 2014.
 KLAPISCH, Cédric, *Paris*, 130 min., 2008.
 MARKER, Chris, *Sans soleil*, 100 min., 1983.
 MRÉJEN, Valérie, SCHEFER, Bertrand, *Exercice de fascination au milieu de la foule*, 16 min., 2011.
 POLLET, Jean-Daniel, *Dieu sait quoi*, 85 min., 1995.
 VARDA, Agnès, *Documentum*, 64 min., 1981.
 VARDA, Agnès, *7p., cuis., s. de b. ... à saisir*, 27 min., 1984.
 VARDA, Agnès, *Sans toit ni loi*, 105 min., 1985.
 VARDA, Agnès, *Les Glaneurs et la glaneuse*, 82 min., 2000.
 WENDERS, Wim, *Carnet de notes sur vêtements et villes*, 78 min., 1989.

Vidéos et court-métrages

BAILLIE, Bruce, *All My Life*, 03 min., 1966.
 BRAKHAGE, Stan, *The Garden of Early Delights*, 02 min. 50, 1981.
 GUIRAUDIE, Alain, *Tout droit jusqu'au matin*, 10 min., 2001.
 MRÉJEN, Valérie, *Au revoir, merci, bonne journée*, 01 min. 50, 1997.
 MRÉJEN, Valérie, *Anne et Manuel*, 02 min. 15, 1998.
 MRÉJEN, Valérie, *Il a fait beau*, 04 min., 1999.
 MRÉJEN, Valérie, *Manufrance*, 05 min., 2006
 MRÉJEN, Valérie, *Hors saison*, 02 min., 2008.
 MRÉJEN, Valérie, SCHEFER, Bertrand, *ABCDEFGHIJKLMNQPQRSTUVWXYZ*, 06 min. 40, 2011.
 MRÉJEN, Valérie, *Cadavres exquis*, 05 min., 2013.
 MRÉJEN, Valérie, SCHEFER, Bertrand, *Leur histoire*, 03 min. 30, 2014.

Romans

XX^e siècle

DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer* [1925], Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio,

- 1973, trad. de Maurice-Edgar Coindreau.
- DURAS, Marguerite, *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, coll. 10.18, 1958.
- HANDKE, Peter, *La Femme gauchère*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1978, trad. de Georges-Arthur Goldschmidt, *Die links-handige Frau*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976.
- PEREC, Georges, *Les Choses* [1965], Paris, Éditions J'ai Lu, 1992.
- PEREC, Georges, *Un homme qui dort* [1967], Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1998.
- PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, coll. Titre 70, 1975.
- PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions Le Seuil, 1989.
- QUENEAU, Raymond, *Loin de Rueil* [1944] Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1976.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Dans le labyrinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1959.
- SARRAUTE, Nathalie, *Portrait d'un inconnu* [1948], Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1956.
- SARRAUTE, Nathalie, *Le Planétarium*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1959.

XXI^e siècle

- CHATON, Anne-James, *Elle regarde passer les gens*, Paris, Éditions Verticales, 2016.
- COHEN, Marcel, *Détails : Faits*, Paris, Éditions Gallimard, coll. N.R.F, 2017.
- DELERM, Philippe, *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Éditions Gallimard, coll. L'Arpenteur, 1997.
- KAPLAN, Leslie, *Millefeuille*, Paris, Éditions P.O.L, 2012.
- LEVÉ, Édouard, *Autoportrait*, Paris, Éditions P.O.L, 2005.
- MÉLOIS, Clémentine, *Sinon j'oublie*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2017.
- MRÉJEN, Valérie, *Eau sauvage*, Paris, Éditions Allia, 2004.
- RAMBAUD, Patrick, *Virginie Q.* [1997], Paris, Éditions Chiflet & Cie, 2013.
- SAUTIÈRE, Jane, *Stations (entre les lignes)*, Paris, Éditions Verticales, 2015.
- VISSAC, *Accident de personne*, Paris, Éditions Nouvel Attila, coll. Othello, 2018.

Poésie

Début du XX^e siècle – années 1980

- BRETON, André, SOUPAULT, Philippe, *Les Champs magnétiques* [1920], Paris, Éditions Gallimard, coll. N.R.F, 1971.
- PONGE, Francis, *La Rage de l'expression* [1952], Paris, Éditions Gallimard,

coll. N.R.F, 1976.

Années 1990 – XXI^e siècle

- BOURMEAU, Sylvain, *Bâtonnage*, Paris, Éditions Stock, 2017.
CHATON, Anne-James, *Événement 99*, Éditions Al Dante, 2001.
CHATON, Anne-James, MOOR, Andy, *Le Journaliste*, 2008.
CHATON, Anne-James, *Événements 09*, Label Raster Noton, 2011.
KAPLAN, Leslie, *L'Excès-l'usine*, Paris, Éditions P.O.L, 1982.
MRÉJEN, Valérie, *Liste rose* [1997], Paris, Éditions Allia, 2007.
MRÉJEN, Valérie, *Liste de noms*, 2014.
RÉDA, Jacques, *La Liberté des rues*, Paris, Éditions Gallimard, coll. N.R.F, 1997.

Théâtre

- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot* [1952], Paris, Éditions de Minuit, 2010.

Essais, journaux et catalogues

Début du XX^e siècle – années 1980

- BRETON, André, *Manifeste du surréalisme* [1924], Paris, Éditions Gallimard, coll. Idées N.R.F, 1967.
CARELMAN, Jacques, *Catalogue d'objets introuvables et cependant indispensables aux personnes telles que acrobates, ajusteurs, amateurs d'art, alpinistes...* [1969], Paris, Éditions Le Cherche Midi, 2010.
DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle* [1967], Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1992.
GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, Éditions José Corti, 1980.
HANDKE, Peter, *Le Poids du monde. Un journal (Novembre 1975 – Mars 1977)*, Paris, Éditions Gallimard, coll. N.R.F, 1980, trad. de Georges-Arthur Goldschmidt, *Der Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977)*, Salzburg, Residenz Verlag, 1977.

Années 1990 – XXI^e siècle

- ARTIÈRES, Philippe, *Miettes*, Paris, Éditions Verticales, 2016.
ARTIÈRES, Philippe, *Des routes. Accrochage*, Paris, Éditions Pauvert, 2018.
JULY, Miranda, *Il vous choisit*, Paris, Éditions Flammarion, 2013, trad. de Nicolas Richard, *It chooses you*, Edinburgh, Canongate Books Ltd, 2011.

LEVÉ, Édouard, *Œuvres*, Paris, Éditions P.O.L, 2002.

MRÉJEN, Valérie, *Ping-pong*, Paris, Éditions Allia, coll. Jeu de Paume, 2008.

VARDA, Agnès, *Varda par Agnès*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma et Ciné-Tamaris, 1994.

VILLOVITCH, Hélène, *Pour en finir avec mon sofa*, Paris, Éditions Verticales, 2018.

Expositions

BOLTANSKI, Christian, *Personnes*, Nef du Grand Palais, Paris, 13 janvier 2010-21 février 2010.

MARKER, Chris, *Passengers*, Peter Blum Gallery, New York, 02 avril-04 juin 2011.

VARDA, Agnès, *L'Île et Elle*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 18 juin 2006-08 octobre 2006.

Ouvrages théoriques

AUMONT, Jacques, *De l'esthétique au présent*, Paris, Bruxelles, Éditions De Boeck et Lacier, coll. Arts et cinéma, 1998.

BAECQUE, Antoine de, *Les Leçons de cinéma*, Paris, Éditions du Panama, Festival de Cannes, 2007.

BANDA, Daniel, MOURÉ, José, *Le Cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Paris, Éditions Flammarion, coll. Champs arts, 2011.

BERTON, Simone, BRÉMOND, Claude, SULLEROT, Évelyne, « Les héros des films dits « de la Nouvelle Vague » » [En ligne], in *Communications*, n° 1, 1961.

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, n° 146, 1990.

CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre, *L'Invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, n° 238, 1994.

CHATEAU, Dominique, *Philosophies du cinéma*, Paris, Éditions Armand Colin, 2010.

CLÉDER, Jean, MOUËLLIC, Gilles, *Nouvelles Vagues, Nouveaux Rivages : Permanences du récit filmique (1950-1970)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2001.

DEBARY, Octave, *Du musée à la poubelle, une anthropologie des restes*, Grane, Éditions Créaphis, coll. Poche, 2019.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

DUPONT, Nathalie, TRUDEL, Éric (dir.), *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, Presses de l'Université du Québec, coll.

Littérature, 2012.

ESTÈVE, Michel, sous la direction de, *Agnès Varda*, Paris, coll. Études cinématographiques, 1991.

FIANT, Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors cadre, 2014.

LÉGER, Fernand, *À propos de cinéma* [textes de 1925 à 1931], Paris, Éditions Séguiet, coll. Carré Ciné, 1995.

MAURY, Corinne, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Éditions Yellow Now, coll. Côté cinéma, mai 2011.

MURCIA, Claude, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Paris, Éditions Nathan, coll. 128, 1998.

RANCIÈRE, Jacques, *Les Bords de la fiction*, Paris, Éditions Le Seuil, coll. Librairie XX^e siècle, 2017.

RUFFEL, Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Paris, Éditions Verdier, 2016.

SCHILLING, Derek, *Mémoire du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

SHERINGHAM Michael, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes* [2006], Paris, Presses universitaires de France, coll. Lignes d'art, 2013, trad. par Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou ; publié en 2006 par Oxford University Press, *Everyday Life : Theories and Practices from Surrealism to the Present*,

SMITH, Alison, *Agnès Varda*, Manchester, Manchester University Press, coll. French Film Directors, 1998.

STEINLEIN, Almut, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2007.

THOUVENEL, Eric, FIANT, Antony, HAMERY, Roxane, sous la direction de, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2009.

VANDER GUCHT, Daniel, *Ce que regarder veut dire : pour une sociologie visuelle* [En ligne], *Google Livres*, Bruxelles, Éditions Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2017.

Philosophie

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, coll. N.R.F, 1969.

HEIDEGGER, Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?* [1935-1936], Paris, Éditions Gallimard, coll. Tel, 1998, trad. Jean Reboul et Jacques Taminiaux.

MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », *Sens et non-sens* [1966], Paris, Éditions Folio, coll. FolioPlus Philosophie, 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. N.R.F essais, 2015.

Articles généralistes

AMOSSY, Ruth, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine » [En ligne], « Mutations d'images », *Littérature*, n° 73, *Persée*, 1989

AUMONT, Jacques, « L'objet cinématographique et la chose filmique » [En ligne], *Cinémas*, vol. 14, n° 1, 2003.

BARDA, Jeff, « *Uncreative writing* : le document dans la poésie française contemporaine » [En ligne], *Academia*, 23 septembre 2014, p. 80, http://www.academia.edu/7466712/Uncreative_writing_usages_du_document_dans_la_po%C3%A9sie_fran%C3%A7aise_contemporaine.

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications, Recherches Sémiologiques*, n° 4, 1964, p. 40-51.

BAUDRY, Jean-Louis, « Le dispositif », in. *Communications*, n° 23, « Psychanalyse et cinéma », sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz, 1975, p. 56-72.

BEAURAIN, Nicole, PASSEVANT, Christiane, PORTIS, Larry, « Le cinéma populaire et ses idéologies » [En ligne], *L'Homme et la société*, n° 154, 2004.

CLÉDER, Jean, « Ce que le cinéma fait de la littérature » [En ligne], *Fabula-LbT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », 01 décembre 2006.

COHEN, Nadja, REVERSEAU, Anne, « Qu'est-ce qui est "poétique" ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma » [En ligne], *Revue Fixxion*, n° 7, 2013, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fix07.19/743>.

DUFAYS, Jean-Louis, « Stéréotypie et littérature. L'inéluctable va-et-vient » [En ligne], *Le Stéréotype*, Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, *OpenEditions*, 1994.

FRANGNE, Pierre-Henry, « Le fragment et le quotidien dans l'art » [En ligne], version remaniée d'une conférence au Centre culturel Le Triangle, « Le quotidien et le fragment comme supports de création en danse, littérature et design », février 2004, mis en ligne le 03 janvier 2005, consulté le 08 octobre 2018, http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.htm.

- GERVAIS, Bertrand, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires » [En ligne], *Fabula-LbT*, « Crises de lisibilité », n° 16, janvier 2016.
- HUGLO, Marie-Pascale, (dir.), dossier « Raconter le quotidien aujourd'hui », *Revue Temps zéro*, n° 1, 2007, consulté le 24 avril 2018, <http://tempszero.contemporain.info/document84>.
- KAPLAN, Leslie, « Le détail, le saut et le lien » [En ligne], *Les outils*, écrit les 2 et 3 décembre 2011, mis en ligne le 28 mai 2012, <http://lesliekaplan.net/le-detail-le-saut-et-le-lien/article/les-chiffons-sont-faibles-l>.
- KILBORNE, Yann, « Le cinéma à la frontière du réel. Contribution à une réflexion sur le concept de “limite” à travers l'exemple de la distinction entre fiction et documentaire » [En ligne], *Revue Sens public*, 12 février 2006.
- MACHEREY, PIERRE, « Le quotidien, objet philosophique ? » [En ligne], *Articulo – Journal of Urban Research*, 2005, mis en ligne le 24 oct. 2005, consulté le 12 janvier 2018.
- MARIE, Michel, « Le direct et la parole », retranscription d'un colloque.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « 1970 : Décanter, déchanter... » [En ligne], III^e partie de « La poésie française depuis 1950 ».
- MAULPOIX, Jean-Michel, « 1980 : Articuler. Un lyrisme critique ? » [En ligne], IV^e partie de « La poésie française depuis 1950 », 1999.
- MERZEAU, Louise, « De la photogénie » [En ligne], *Les cahiers de médiologie*, vol. 15, n° 1, 2003, <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2003-1-page-199.htm>.
- OCHOA, Haydée Silva, « Surréalisme vs. Oulipisme : deux poétiques du jeu incompatibles ? » [En ligne], *Anuario de Letras Modernas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 11, 2003.
- PARRET, Herman, « Phénoménologie et critique du quotidien et du sublime » [En ligne], *Le Sublime du quotidien*, Paris, Amsterdam, Philadelphie, Éditions Hadès-Benjamins, 1988, p. 17-24, mis en ligne sur *Actes Sémiotiques* le 10 janvier 2007, consulté le 16 janvier 2018.
- PERREAU, Yann, « Bruce Bégout, *La découverte du quotidien* » [En ligne], *Artpress*, décembre 2005.
- PHILIPPE, Fabien, « États de nature, états de cinéma » [En ligne], *24 images*, n° 144, octobre-novembre 2009.
- RIFFATERRE, Michael, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire » [En ligne], *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 16, *Persée*, 1964.
- RONGIER, Sébastien, « La modernité esthétique et pensée du fragmentaire » [En

ligne], Revue *Recherches en esthétique*, n° 14, octobre 2008, consulté le 03 octobre 2018, <http://sebastienrongier.net/spip.php?article55>.

ROSENTHAL, Olivia, RUFFEL, Lionel RUFFEL, « La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010, p. 3-13.

ZIMMER, Christian, « Cinéastes du lieu » [En ligne], *Le Monde diplomatique*, Caméras politiques, « Trop tôt, trop tard », mai 1982, p. 25.

Articles sur des œuvres particulières

ARBY PAPALOÏZOS, Isabelle, « Workshop Valérie Mréjen / 3 » [En ligne], *Communication 3*, février 2006.

BARRY, David, « Beckett : l'entropie du langage et de l'homme » [En ligne], *The French Review*, vol. 51, n° 6, mai 1978, consulté le 26 janvier 2019.

CHENOUF, Yvonne, « Les mots de Georges Perec, entre l'histoire et la colle bleue de Gaspard Winckler » [En ligne], Revue *Les Actes de Lecture*, n° 109, mars 2010, http://lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL109/AL109_p033.pdf.

CIRET, Yann, « Anne-James CHATON *Événement 99* » [En ligne], *Artpress*, 01 mai 2002. <https://www.artpress.com/2002/05/01/anne-james-chaton-evenements-99/>.

DEVARRIEUX, Claire, « *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda : Les précipices de la liberté », *Le Monde*, 7 déc. 1985, p. 19.

FAERBER, Johan, « Sylvain Bourmeau : la Poésie à coups de bâtons (*Bâtonnage*) » [En ligne], « Livres, Rentrée d'hiver 2017 », *Diacritik*, 16 janvier 2017.

GARCIA GONZÁLEZ, Andrea, « Ethnographic Film without an Ethnographer? The Cinema of Mercedes Álvarez and Agnès Varda from an Anthropological Perspective » [En ligne], *Academia.edu*, mai 2014.

HECK, Maryline, « L'«infra-ordinaire», une poétique du regard » [En ligne], Revue *Europe*, 2012.

ISMÈNE, « Agnès Varda, une certaine idée du documentaire » [En ligne], *Médiapart*, 10 janv. 2013.

KELLY, Van, « La tentation du minimaliste et la puissance du bricolage : Jean Echenoz vs. Agnès Varda », *Romanciers minimalistes : 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, avril 2012.

LARRAT, Jean-Claude, « L'horizon événementiel dans *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute » [En ligne], *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, sous la direction de Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabine Parent, Michèle Touret, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

- LÉGER, Nina, « Les histoires communes de Valérie Mréjen » [En ligne], *Délibéré*, à l'occasion de l'exposition *Roots*, Galerie Anne-Sarah Bénichou, septembre 2016.
- LEMOINE, Simon, « Penser la situation présente, à l'aide de *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda » [En ligne], Revue *Laura*, n° 14, 2014.
- JOUBERT, Sophie, « Icônes » [En ligne], « Malraux en Nomadie », *Espace Malraux*, mars 2016.
- MACHEREY, Pierre, « Le réenchantement du quotidien chez Breton et Leiris », [En ligne], *Hypothèses.org*, « La philosophie au sens large », 19 janvier 2005.
- MACHEREY, Pierre, « Perec chroniqueur de l'infra-ordinaire » [En ligne], *Hypothèses.org*, « La philosophie au sens large », UMR 8163 « Savoirs, Textes, Langage », 26 janvier 2005.
- MALFETTES, Stéphane, « DVD : *Décade*, Anne-James Chaton, Andy Moor, Alva Noto » [En ligne], *Artpress*, 22 février 2012, <https://www.artpress.com/2012/02/22/dvd-decade-anne-james-chaton-andy-moor-alva-noto/>.
- MANDELBAUM, Jacques, « “Mammuth” : né pour être sauvage, sur les routes des Charentes » [En ligne], *Le Monde*, 2010, https://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/04/20/mammuth-ne-pour-etre-sauvage-sur-les-routes-des-charentes_1340233_3476.html.
- MARIE, Michel, « La frontière documentaire/fiction au début de la Nouvelle Vague, à l'exemple d'Agnès Varda et d'Eric Rohmer (*L'Opéra-Mouffe*, *Place de l'Étoile*) » [En ligne], *Doc-Online*, 16 sept. 2014.
- MCGUIRE, Shana, « Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda » [En ligne], Dalhousie, Halifax, The Dalhousie University, 2004 (date incertaine).
- MURAT, Pierre, « Agnès Varda, la plus belle façon de vieillir », *Télérama*, mercredi 4 déc. 1985.
- PETHŐ, Ágnes, « Intermediality as Metalepsis in the “Cinécriture” of Agnès Varda », Cluj-Napoca, Sapientia Hungarian University of Transylvania, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, n° 3, 2010, p. 69-94.
- PROVENÇAL, Jérôme, « Les ultrascores de Chassol » [En ligne], « Entretiens », *Cité de la Musique*. Philharmonie de Paris, 13 novembre 2018, <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/les-ultrascores-de-chassol>.
- PUAUX, Françoise, « Le Paris d'Agnès Varda : Une glaneuse des villes » [En ligne], *Forum des images*, Le portail des films sur Paris et la région Île-de-France, nov. 2004.

RACINE, Claude, « Agnès Varda ou la cinécriture » [En ligne], *24 images*, n° 27, printemps 1986, <https://www.erudit.org/fr/revues/images/1986-n27-images1076004/22016ac.pdf>.

RATTÉ, Michel, « La quotidienneté comme origine du “monde de la vie”, chez Bruce Bégout : une lecture critique », *Cahiers du CIRP*, vol. 2, 2008.

ROY, André, « Rétrospective Agnès Varda : L'art de glaner et de bricoler le réel » [En ligne], *24 images*, n° 123, sept. 2005, p. 4-5.

SCHROEDER, Alexandra, « Deleuze and Varda: Everyday Subjectivity and Obejectivity; *Cléo from 5 to 7* and *Vagabona* », Los Angeles, University of California, Cinema and Media Studies Department, 2011.

SPAVIN, Richard, « Reformuler l'expérience cinématographique en expérience littéraire : le spectateur comme lecteur dans *Le Camion* de Marguerite Duras » [En ligne], *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=779#bodyftn13>.

THOMAS, Cyril, « Valérie Mréjen, l'art de rien, c'est tout » [En ligne], *Polytronics*, 17 avril 2008.

TRÉMOIS, Marie-Claude, « *Sans toit ni loi*, Mona l'Hiver », *Télérama*, n° 85, mercredi 4 déc. 1985.

VARDA, Agnès, « Filmer une ville ingrate » [En ligne], *Le Monde diplomatique*, Caméras politiques, mai 1982, p. 25.

VARDA, Agnès, « Je t'écris, te parle cinéma », *Les Cahiers du GRIF*, « Elles consonnent. Femmes et langages II », n° 13, 1976, p. 34-40.

Mémoires / Thèses / Colloques

JONES, Claire Catherine, « From the Countryside and City to the Edges and Interstices: Places and Spaces of the *Quotidien* in Contemporary French Film and Literature » [En ligne], thèse sous la direction d'Alexandra Wettlaufer, Austin, Université du Texas, mai 2013, <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/21956/JONES-DISSERTATION-2013.pdf?sequence=1>.

Dictionnaires

BAILLY, Anatole, BRÉAL, Michel, *Dictionnaire étymologique latin* [En ligne], 1918, <https://archive.org/stream/dictionnairety00br#page/236/mode/2up>.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [En ligne], 2005.

Émissions radiophoniques

CHATON, Anne-James, Interview de France Musique, 26 juin 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=TK41pS-D3CU>.

PEREC, Georges, interview de Anne Andreu pour *Ciné Regards*, 1979, 12 min.

VARDA, Agnès, « La psychologie m'embête de plus en plus mais à un point que je ne peux pas dire ! », interview de Serge Daney, *France Culture*, « Microfilms », 08 déc. 1985.

VARDA, Agnès, « Le continu-discontinu de nos vies s'exprime bien par le cinéma », interview d'Alain Veinstein, *France Culture*, 05 avril 1994.

VARDA, Agnès, « J'aime penser, mais ça me fatigue », interview de Gérard Lefort dans « A voix nue », *France Culture*, 29 juin 1998.

VARDA, Agnès, « Je suis la spécialiste des diversions et du coq-à-l'âne », interview de Laure Adler, *France Culture*, 10 mai 2010.

VARDA, Agnès, « Conversation avec... Agnès Varda », interview de Philippe Piguet, 13 novembre 2015.

VARDA, Agnès, *Du coq à l'âne (Des mains et des objets)*, Bonus DVD2, « Varda tous courts », avec Alain Bergala et Anne Huet.

Entretiens et interviews

KAPLAN, Leslie, MURILLO, Céline, POGGIOLI, Anne, SYLVANISE, Frédéric, TORTI-ALCAYAGA, « Dialogue avec Leslie Kaplan : passage de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale » [En ligne], Revue *Itinéraires*, 2014, mis en ligne le 26 juin 2015.

KAPLAN, Leslie, interview d'Emmanuèle Jawad, « Un changement du cadre de pensée »

[En ligne], « Création et politique », n° 4, *Diacritik*, 31 août 2016, <https://diacritik.com/2016/08/31/leslie-kaplan-un-changement-du-cadre-de-pensee-creation-et-politique-4/>.

VARDA, Agnès, interview de Perrine Sabbat [En ligne], *Grazia*, 23 avril 2017, consulté le 17 novembre 2017, <https://www.grazia.fr/culture/cinema/agnes-varda-le-cinema-citoyen-est-lie-a-la-notion-d-etre-ensemble-851465>.

Table des matières

Introduction	p. 5
I. La mise en scène de l'ordinaire	p. 16
1.1 Que fait-on du récit ?	p. 16
1.1.1 Des années 1960 à aujourd'hui : les prémisses d'une esthétique du réel ordinaire	p. 16
1.1.2 Le minimalisme narratif : condition de possibilité à l'émergence de l'ordinaire	p. 21
1.1.3 L'absorption de l'action : le descriptif avant le narratif	p. 30
1.2 Des choix méthodologiques transgressifs	p. 39
1.2.1 Fiction vs. documentaire : la transgression des genres	p. 39
1.2.2 Documents réels, écritures pauvres : une identité complexe, entre fiction et documentaire	p. 45
1.2.3 L'écriture de l'instantané, les notes prises sur le vif	p. 50
1.2.4 La constitution d'une mémoire vivante	p. 55
1.3 Quel langage adopter ?	p. 62
1.3.1 Le conflit entre neutralité et lyrisme	p. 62
1.3.2 La nécessité de recherches formelles et langagières	p. 67
1.3.3 La place du langage ordinaire	p. 72
II. D'un monde-objet à un monde vécu	p. 80
2.1 La mise en échec de la représentation	p. 80
2.1.1 Des esthétiques de l'imperfection : montrer la marge, le bord, le bougé	p. 80
2.1.2 L'indétermination de l'ordinaire : langage heurté, bafouillant, fragmenté et digressif	p. 87
2.1.3 Rejeter le rationalisme au profit de la libération des possibles	p. 93
2.2 Dire l'être-au-monde : les déplacements contemporains vers le <i>medium</i> -objet	p. 99
2.2.1 L'ordinaire-surface et l'ordinaire-authentique : dépassements contemporains	p. 99
2.2.2 De l'espace comme représentation à l'espace vécu	p. 105
2.2.3 Du temps fragmenté au fragment de temps	p. 111
2.2.4 Habiter le monde par la matière : la sensation et la matérialité	p. 117
III. L'ordinaire comme espace à réinventer : les phénomènes de réappropriation	p. 124
3.1 Mise en branle du réel : l'ordinaire détourné	p. 124
3.1.1 L'ordinaire comme espace de jeu : reformuler le réel	p. 124
3.1.2 La distanciation du regard et la neutralité	p. 129
3.1.3 Une nouvelle esthétique du tragi-comique ?	p. 135
3.1.4 <i>L'estrangement</i>	p. 141
3.2 Vers une négativité de l'art ?	p. 146
3.2.1 Le recyclage : le contemporain et la citation du réel	p. 146
3.2.2 Déconstruire le cliché et dépasser les apparences ?	p. 152
3.2.3 L'œuvre à partir du rien : de la simplicité à la soustraction ?	p. 158
3.3 L'expérience ordinaire : une expérience esthétique ?	p. 164
3.3.1 L'autobiographie et la rencontre de l'ordinaire	p. 164
3.3.2 La réflexivité de l'écriture	p. 169
3.3.3 Le lecteur/spectateur comme condition de possibilité à la création et au sens ?	p. 174
Conclusion	p. 181
Bibliographie	p. 184