

LA MISE EN SCÈNE CINÉMATOGRAPHIQUE COMME INSTALLATION

Luc Vancheri, Université de Paris III

Lorsque Jacques Rancière fait du mélange des genres et des pratiques l'expression "des polyvalences politiques des formes contemporaines de l'art",¹ il vise deux choses. D'une part, il propose une interprétation de la crise de l'art qu'il attribue à l'inadaptation du modèle moderniste et, d'autre part, il donne à l'art contemporain une place singulière dans le régime esthétique de l'art qu'il lui substitue. L'art contemporain rendrait ainsi autrement sensible "la politique du mélange des hétérogènes"² qu'introduisent les premiers papiers collés des peintures cubistes et que généralisent les collages du mouvement dadaïste. En d'autres termes, il y aurait là une voie capable de relancer la position d'un Arthur Danto³ soutenant que l'art n'est sans doute devenu contemporain qu'en cessant d'être moderne.

En faisant de la question des hétérogènes un plan de clivage entre modernité et contemporanéité, il devenait légitime de se demander si une telle hypothèse ne méritait pas d'être étendue au cinéma, la mise en scène devenant un objet privilégié pour explorer l'idée d'un contemporain cinématographique. En effet, si la mise en scène dans son acception moderne peut être lue à partir d'un principe d'intégration "d'éléments disparates et hétérogènes" en vue d'une "forme homogène et surtout effective",⁴ que se passe-t-il lorsqu'elle cesse d'être tenue par cette double exigence d'homogénéité et d'effectivité. Trois films récents – *Dogville* (L. von Trier, 2003); *Gerry* (G. Van Sant, 1999) et *Elephant* (G. Van Sant, 2002) – ont explicitement affronté cette question en ouvrant leur pratique de la mise en scène cinématographique au modèle majeur de l'œuvre contemporaine, l'installation.

C'est au printemps 2003, à l'occasion de la sortie de *Dogville*, que Lars von Trier donne une interview dans laquelle il défend l'idée d'un cinéma fusionnel, dans lequel:

*[...] Les éléments pris du théâtre et de la littérature ne se mélangent pas seulement avec les moyens d'expression cinématographiques. Le tout, en effet, doit fonctionner comme une fusion solide [...] et produire un alliage harmonieux.*⁵

Au seul mot de fusionnel, on pourrait être tenté d'y voir quelque chose comme la restauration d'une utopie ou d'un rêve déjà fait. Comment ne pas penser au projet qui a été celui des années 20 d'un cinéma conçu comme un art total, un art des synthèses ou un art pur? Quel est donc alors le souci de Lars von Trier si, comme je le crois, aucun de ces rêves n'est le sien? Quel est donc son souci lorsqu'il invoque la fusion et non pas la synthèse, lorsqu'il demande qu'on ne s'interroge plus sur ce qui serait spécifiquement cinématographique, parce que "nous sommes arrivés à un stade où tout est possible, parce qu'enfin on a épuré ce qui est filmique à un tel degré que ce type de distinction est devenu totalement inintéressant?"⁶

La toute première chose qui mérite d'être soulignée, c'est qu'une telle exigence de fusion ne concerne que le cinéma, le théâtre et la littérature, et eux seuls. Ainsi s'agit-il de réinvestir cette forme délaissée de l'espace filmique que l'on nomme la scène, j'entends par là une scène explicitement théâtrale. De quoi est donc faite la scénographie de Lars von Trier, sinon d'une première exagération de l'espace scénique, qui n'a pour toute fonction que d'obliger la fable cinématographique à avouer sa double nature, violemment artificielle et intensément réaliste. *Dogville* est en effet doublement travaillé par le réalisme de sa matière sonore et par l'abstraction visuelle du décor. Or, il n'est pas sans importance de remarquer que pour ce premier film américain, Lars von Trier ait refusé toute image de l'Amérique. Si la scène est bien le lieu d'une conquête, force est de constater qu'elle est d'abord celle d'un *sans-image*⁷ par lequel quelque chose doit pouvoir se recommencer. Non seulement toute l'action se trouve concentrée sur le seul plateau qui figure la ville, mais un écran noir en cerne et en circonscrit l'espace. De sorte que toute image ou paysage de l'Amérique, indissociablement, commence sur ce seul geste d'effacer. Comme l'écrivait déjà André Bazin à propos de Robert Bresson, il est des cas, parfois, où l'image ne peut en dire davantage qu'en disparaissant. On ne sera donc pas surpris d'apprendre que Lars von Trier n'hésite pas à reconnaître parmi les influences qui l'ont aidé à préparer son projet, les mises en scène mélangées d'images filmiques de Trevor Nunn pour la Royal Shakespeare Company dans les années 80. Mais en même temps qu'il fait savoir que c'est un même mouvement qui s'est déjà emparé du théâtre, il fait entendre que le contemporain ne commence peut-être pas autrement que sur cette idée d'une impermanence des territoires de l'art.

Voilà qui m'amène au premier aspect de cette esthétique fusionnelle, la pureté. Non seulement Lars von Trier refuse le modèle du "self containment" moderniste, qui a si bien servi l'esthétique d'un Clement Greenberg, mais il entend ne pas repasser non plus par la ligne esthétique qui va d'André Bazin à Alain Badiou, lesquels ont défendu la thèse d'une impurification native du cinéma. Mais on le sait, pour des raisons et à des fins opposées. Si la thèse de Bazin est connue, celle de Badiou, parce que plus récente, mérite qu'on s'y arrête. Dans le court chapitre que son *Petit manuel d'inesthétique*⁸ consacre au cinéma, l'impurification s'offre comme le propre d'un art, le cinéma, et comme son expression poétique singulière et majeure, lui qui serait privé, précisément, du propre de l'art qui caractérise tous les autres. Son propre à lui serait de n'en avoir aucun, d'être seulement capable d'imprimer les autres dont il est fait, incapable d'être autre chose que ce double résultat: un art composite dont la seule pureté serait le fruit paradoxal d'une impurification réalisée sur le compte des formes pures que les autres arts mettent à sa disposition. "Après tout – écrit Alain Badiou – le cinéma n'est que prise et montage. [...] Et d'ajouter, qu'est-ce que le fait d'une Idée prise et montée dans le plus-un hétéroclite des arts? Que nous révèle t-elle de singulier, et que nous ne pouvions antérieurement savoir, ou penser, de cette idée?"⁹ Badiou ne conteste pas que le cinéma soit un art mais, paradoxalement, ce qu'il sauve d'art en lui, il ne le peut qu'en le perdant. Le cinéma change sans doute ce que nous entendons de l'art, mais il ne le change que pour lui seul. Et c'est précisément ce que lui reprochera Jacques Rancière.¹⁰

En d'autres termes, le cinéma ne peut être singulier que s'il accepte d'être celui qui n'a aucune singularité, sinon celle de son plus-un hétéroclite. Que s'il accepte, en somme, de n'être jamais que dans ce "rapport déféctif ou soustractif à un ou plusieurs autres arts".¹¹ Tout y est pourtant consenti, la pensée et le pur, le propre de l'art en somme, mais sur le versant inversé des autres arts qui sont autrement voués, eux, à purifier l'im-

pur. Au cinéma est donc accordé le privilège de penser et de pratiquer les hétérogènes, "d'amalgamer les autres arts sans les présenter".¹² Or, c'est précisément à cet endroit que la formule d'un cinéma fusionnel laisse entendre une autre voie que celle suggérée par Alain Badiou. Non seulement elle abandonne le modèle d'une séparation constitutive des arts, mais elle rend inopérante la recherche des distinctions du pur et de l'impur. C'est que le problème n'est plus celui d'un rapport discordant entre des hétérogènes, qu'il s'agirait de contraindre, de subordonner ou plus simplement de réduire à l'intérieur de la mise en scène mais, tout autrement, de contenir dans leur présentation.

Dogville est un alliage. Un solide dont les composantes, pour pleinement distinctes qu'elles soient, littéraires, théâtrales et cinématographiques, ne sont jamais opposables l'une à l'autre. Bien plus violemment, le théâtre est l'ineffaçable qu'il s'agit de rappeler et d'interdire. De son côté, la littérature est la présence qui œuvre et qui ne cesse de se retirer. Lars von Trier ne reconnaît-il pas qu'il emprunte à la littérature sa division en chapitres, chacun se voyant introduit par un bref prélude, afin d'aider "à créer cet arc qu'il faut tendre pour qu'apparaisse une expérience cinématographique"?¹³ L'un et l'autre se maintiennent dans leur multiplicité, chacun travaillant alors une ligne de déterritorialisation particulière, empêchant le film de se refermer sur le réalisme d'une fable cinématographique ou bien encore de s'enfermer dans l'imitation du théâtre filmé. *Dogville* existe sur ce plan de différenciation continu des matières et des formes, des parties et du tout, l'expression cinématographique n'ayant aucun privilège sur les composantes qu'elle emporte et dirige, sinon d'être le milieu à partir duquel s'établit la fusion. Un alliage n'est-ce pas toujours, c'est en tous cas ce que nous apprend la très sérieuse physique des matériaux, un premier élément dont on défait la structure, par quelque procédé que ce soit – fusion, électrolyse, etc... – pour la faire varier à partir des éléments et des relations qui y sont introduits?

Autrement dit, lorsque Lars von Trier introduit une forme littéraire ou théâtrale dans son film, il ne fait pas que perturber ou brouiller le procès filmique, pas plus qu'il ne compose une forme hybride de filmique et de théâtral, il laisse filer sa mise en scène sur une ligne déterritorialisante à partir de laquelle le film invente et développe ses propres possibilités théâtrales et littéraires. Le film ne doit à peu près rien au théâtre filmé, parce que ce qu'il re-propose du théâtre, l'effet théâtral qu'il suggère si l'on veut, est proprement introuvable au théâtre. Le théâtre et la littérature sont donc bien moins imités que déterritorialisés, moins captés qu'expérimentés.

Déterritorialisation n'est pas là par hasard. C'est un point de passage vers la pensée de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, et plus précisément vers la notion d'agencement mise en œuvre dès leur beau livre joyeusement intempestif, *Mille Plateaux*. Encore ne s'agit-il pas ici d'avancer en philosophe, mais de faire d'une expression philosophique le moyen d'une description d'un phénomène artistique. "Qu'est-ce qu'un agencement?" – demande Gilles Deleuze quelques années plus tard. "C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des règnes, des natures différentes".¹⁴ Autrement dit, l'agencement contemporain ne fait pas condition de limites ou d'un territoire. Au lieu d'être saisi à partir des formes et des logiques qui organisent la régularité d'une pratique artistique, un tel agencement ne l'est qu'à partir des forces et des liaisons qui s'établissent entre elles. Voilà qui indique que si la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement, il importe de bien voir, comme y insiste Deleuze, qu'il ne s'agit jamais de filiations, mais "d'alliance et d'alliage".¹⁵ Ainsi, à l'idée de territoire de l'art et de descen-

dance artistique, Deleuze entend opposer l'idée d'agencement et de contagion, d'épidémie et de vent. Ce qui se trouve ici contestée, c'est la double distinction des territoires de l'art et leur exception relative. Ce qui se trouve engagée, c'est une pensée des pratiques artistiques proposées à l'impermanence des migrations continues. En s'affirmant comme une forme de résistance aux tentatives de purification du cinéma – pour aller vite, les avant-gardes – ou d'impurification par le cinéma – Badiou, on l'a vu –, la notion de cinéma fusionnel bricolée par Lars von Trier fait entendre que la mise en scène cinématographique ressortit à un mode de présentation des forces et des liaisons des hétérogènes qui a la faculté de laisser filer l'œuvre sur une ligne de très grande déterritorialisation.

En d'autres termes, pour Lars von Trier, la mise en scène cinématographique est beaucoup moins l'enjeu d'une énième modernisation que le ressort d'une nouvelle esthétique, contemporaine pour tout dire. Je voudrais en poursuivre la démonstration en abordant les derniers films de Gus Van Sant.

Si l'on regarde la grande cohérence qui organise les trois derniers films de Gus Van Sant, *Gerry*, *Elephant* et *Last Days*, sous l'angle de ces mêmes liaisons et forces, on se rend compte que la mise en scène est essentiellement une affaire de liaisons faibles entre les éléments qu'elle mobilise, autant que de forces de très basse intensité qui définissent les actions et les mouvements des personnages. De ce point de vue, la marche est essentielle au projet de Gus Van Sant. Ce sont des personnages qui ne cessent de tracer des lignes simples, apparemment, des lignes fluides, relativement constantes, jusqu'à ce qu'elles croisent d'autres lignes ou points avec lesquels elles peuvent se nouer, échanger quelque chose, bifurquer ou se diviser. C'est la rencontre dédoublée d'Elias et de John dans les couloirs, c'est la diagonale de Michelle qui l'emporte sur celle d'Elias lorsqu'ils se croisent à la bibliothèque. Mettre en scène, ce sera donc abaisser le seuil de toutes ces forces jusqu'au point où le film donne l'impression d'être tenu par un régime de perturbations aléatoires. Chaque ligne narrative trace à la fois une ligne pour elle-même, en même temps qu'elle devient capable de se recomposer sur d'autres lignes ou points, d'agir avec eux, d'être affectée par eux ou de les affecter en retour. Ce sont, par exemple, toutes les rencontres du photographe qui composent des situations nouvelles, tracent des lignes provisoires de composition photographique au tout début du film. Mais c'est aussi bien le baiser que donne la jeune fille à John avant d'aller rejoindre son cours. Ou bien encore la ligne de Nathan qui s'enroule sur les trois filles dans le couloir avant de se retendre et de se lier à celle de Carrie, ligne qui laisse le regard se dissocier de la marche, créant ainsi un retard de l'un par rapport à l'autre en même temps que s'affirme l'élasticité toute particulière de cette ligne fluide. Chaque ligne peut donc ainsi se connecter avec n'importe quelle autre ligne. Tout est possible, tout pouvant être raccordé à tout, valeur haute du *n'importe quoi*,¹⁶ lorsqu'une œuvre devient capable de faire de toute forme un événement, et de tout événement une possibilité de la Forme.

Au fond, il semble que toutes ces lignes soient travaillées par le modèle d'une expérience contemporaine dans laquelle la marche trace un signe d'équivalence entre marcher et créer, comme l'a fort bien analysé Thierry Davila.¹⁷ Toutes les lignes que je viens de décrire, comme des lignes souples, des lignes fluides sont aussi des lignes d'imprégnation, comme s'il s'agissait de marcher pour se charger des tensions ou des affects de l'univers, à l'image de Michelle qui, avant de quitter le terrain de sport, lève la tête vers le ciel alors que l'image s'est ralentie, sentant quelque chose qu'elle n'aura malheureusement pas le temps de déchiffrer. Ce sont là des lignes de vie intenses, là où il semble

n'y avoir que de simples et insignifiantes trajectoires fonctionnelles. Aller d'un cours à un autre, aller de la bibliothèque au réfectoire, etc... Si je les nomme ainsi, c'est qu'il y a à côté de ces lignes de vie, des lignes dures, d'autres lignes d'imprégnation qui sont autant de lignes de solidification, de rigidification. Des lignes de mort. La première de ces lignes, et c'est d'ailleurs la première du film, c'est la ligne du père. Ligne dure du père où l'ivresse n'a rien de souple. Il ne marche d'ailleurs pas, il conduit une voiture. Ligne dure du père alcoolique, qui zigzague et n'en finit pas de heurter les voitures en stationnement qui longent la route. Choc de tôles froissées, coups de frein, c'est une ligne dure qui ne crée pas, mais qui détruit et qui se détruit. Puis il y a, bien sûr, les lignes de mort, celles qui se déploient à la fin du film et qui activent une autre équivalence entre marcher et tuer cette fois, entre marcher et détruire. La marche est désormais engagée dans une série d'actions où le regard et le corps, les situations et l'espace se coordonnent, chaque mort, chaque déplacement relançant les calculs et les choix, raccordant les espaces entre eux comme autant de déterminations sensori-motrices efficaces. Et cependant, ce n'est pas une manière de réinstaller le schéma d'une image-action: il y manque cette relation non pas d'effectuation, mais d'affection des actions et du personnage. Gilles Deleuze a bien décrit ce premier dérèglement de l'image-action, lorsque l'événement tarde ou lorsque le personnage n'est plus directement impliqué par ses propres actions. La marche conserve son régime aléatoire, ouverte au hasard des rencontres, mais les lignes perdent en souplesse, perdent de leur fluidité. En se rigidifiant elles perdent leur pouvoir de s'épouser l'une l'autre, de s'enrouler, de se poursuivre, de se rejoindre, de se croiser, de s'échanger, autant de modalités du fragile et de l'intense qui sont autant de formes possibles de la vie.

Dans les trois films de Gus Van Sant, *Gerry*, *Eléphant* et *Last Days*, la marche évoque le dessein de ce que Thierry Davila nommait, dans sa petite généalogie du déplacement dans l'art de la fin du XXe siècle, une cinéplastique. Mais elle ne relève ni de la balade qui commençait d'introduire dans le cinéma moderne les conditions d'une mise en scène dispersive, ni d'une dérive psychogéographique au sens que lui donnèrent les situationnistes. La déambulation situationniste, en effet, refuse "le déroulé fluide et souple pour l'enchaînement de visions et d'ambiances qui le rapproche d'un collage urbain réalisé par le marcheur lui-même avec l'énergie de son corps et l'acuité de son regard".¹⁸ Guy Debord faisait remarquer, en effet, que la pratique de la psychogéographie est indissociablement une technique de montage et de mise en scène, dont le caractère contemporain ne l'empêche pas de la retrouver chez Claude Lorrain: "Claude Lorrain, écrit-il, est psychogéographique dans la mise en présence d'un quartier de palzis et de la mer".¹⁹

Si les mises en scène de Gus Van Sant peuvent être dites cinéplastiques, c'est qu'elles partagent ces deux caractères définitoires de la cinéplastique contemporaine: la plasticité des lignes narratives, formées de liaisons faibles ou fortes entre le marcheur et son environnement, entre le corps et l'esprit du marcheur, entre les marcheurs eux-mêmes lorsqu'ils sont deux, voire plusieurs, et la force déterritorialisante de ces tracés figuratifs. Et si l'installation y est repérable, elle l'est au titre d'un modèle de distribution de tenseurs et de forces, dont la marche comme vecteur narratif est à la source d'une logique de formation des images, tandis que la cinéplastique règle son économie formelle.

Cette manière très générale de concevoir l'installation à partir de son principe dynamique n'est cependant pas la seule qui travaille l'œuvre de Gus Van Sant. On a déjà remarqué que les très longs et très lents panoramiques de la fin de *Gerry* évoquent irrè-

sistiblement l'installation de Michael Snow, *La Région centrale*. Mais si Michael Snow "voulait faire un film qui utiliserait le mouvement parfaitement circulaire d'une caméra sur tous les plans d'une sphère hypothétique et pas seulement ses mouvements horizontaux habituels et ses très rares mouvements verticaux",²⁰ force est de constater que les mouvements de caméra de *Gerry* ne s'en approchent pas. Il n'y a d'ailleurs pas non plus de ressemblance géographique entre les paysages de Van Sant et de Snow. Le rapprochement se fait autrement, à l'endroit d'une désolidarisation du regard et de la perception, du sujet et du paysage. Chez Van Sant, il semble que l'œil serve à tout autre chose que percevoir ou former des images: il ne voit plus, il absorbe, il s'imprègne. On devrait d'ailleurs dire que c'est le paysage qui passe en eux avant qu'ils ne soient à leur tour absorbés par lui. N'est-ce pas la caméra qui commence par tourner autour d'eux, lentement, avant de finir par poursuivre le même mouvement tout en quittant l'espace de repère – dans le paysage autant que dans la fiction – qu'ils pouvaient encore constituer? Ce passage correspond, me semble-t-il, à l'abandon de leur position de coordonnées mobiles dans le paysage, tentant, mais vainement, d'organiser des passages entre des lieux, des directions cardinales et une mémoire incapable de reconstituer et de restituer un ensemble de perceptions. A ce point monte dans le plan une tension qui n'est pas le renoncement, mais ce moment de repli qui épouse la forme d'une imprégnation: quelque chose comme un devenir-végétal ou minéral, un devenir-plante ou sable, un devenir-lumière qui épuise la perception humaine et la renvoie à d'autres modes de liaison à l'univers. La caméra panote, lentement, enroule inlassablement des paysages qui ne se laissent plus lire à partir d'une vision organique, mais bien plutôt comme une vision déconnectée et comme allégée de son corps calleux, cette région centrale du cerveau, à laquelle Michael Snow a consacré un film, *Corpus Callosum* (2001).

Il existe une correspondance manifeste entre la sémiologie figurative qui vient décrire l'abattement qui frappe les personnages et la sémiologie médicale d'une altération ou d'une agénésie du corps calleux. En effet, l'état de torpeur dans lequel se trouvent les personnages ressemble beaucoup au syndrome de déconnection qui caractérise de manière générale en médecine, les atteintes du *corpus callosum*. On consigne en effet, des pertes du langage, une impossibilité de décrire ce que l'on voit, des troubles somesthésiques avec possibilité de désorientation dans le temps, de fausses reconnaissances et des troubles de la mémoire. Rien qui ne soit exactement étranger aux deux personnages de *Gerry*. L'installation de Michael Snow sert la mise en scène de Gus Van Sant, mais seulement si l'on tient compte qu'elle ne reproduit pas l'architecture d'un dispositif – on l'a dit ni les mouvements ni les paysages n'y sont identiques, voire même ressemblants –, parce qu'elle ne retient que l'enregistrement d'une disproportion entre voir et sentir, ce qui est précisément l'enjeu, sous des aspects variés, de ses trois derniers films. Ainsi, penser la mise en scène comme installation, on le voit, ce n'est pas seulement rechercher à rapprocher les formes d'un dispositif qui offriraient la prise en compte d'une ressemblance entre des pratiques, c'est aussi bien définir le plan de commutation des variables et des pensées, des forces et des relations mises en jeu, qui rend compte de beaucoup plus qu'une certaine perméabilité des territoires entre eux. L'existence d'un tel plan permet de former une image de la pensée commune au cinéma et à l'art contemporain, image qui suggère que le nom de contemporain peut être étendu au cinéma comme il peut servir à qualifier l'avènement d'un nouveau régime de l'art.

J'espère que l'on verra mieux comment la mise en scène cinématographique peut être désormais pensée avec l'installation, et non plus seulement rapprochée d'elle, comme

s'il s'agissait d'établir des symétries ou de réunir des ressemblances. C'est que l'une et l'autre sont travaillées par les mêmes principes. Quels sont-ils? J'en vois trois. Premièrement, conserver l'hétérogénéité dans la non-synthèse. C'est l'alliage comme mise en tension des hétérogènes, c'est l'alliage comme expérience du co-fonctionnement. Deuxièmement, penser les hétérogènes selon l'idée de multiplicité et non plus selon les aspects du multiple, comme modèle de la connexion généralisée, comme la plus haute valeur du *n'importe quoi*, tout pouvant légitimement être connecté avec tout. Troisièmement, le territoire de l'art dans lequel l'œuvre travaille n'est lui-même pensable qu'à partir des pointes de déterritorialisation qui l'empêchent d'être clos sur lui-même. C'est la ligne de différenciation qui toujours empêche la ligne de subordination de réduire le plan d'expression au plan du contenu ou de condamner le plan du contenu au nom du plan d'expression.

C'est en ce sens qu'il me semble possible de proposer l'alliage comme un modèle de l'œuvre contemporaine, et la mise en scène cinématographique comme le symptôme d'une mutation dans le champ général de l'art.

- 1 J. Rancière, *Le Partage du sensible*, (Paris: La fabrique, 2000), p. 38.
- 2 J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, 2004), p. 72.
- 3 A. Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* (Paris: Seuil, 1997).
- 4 B. de Kuypere, "Une invention méconnue du XIXe siècle: la mise en scène", in J. Aumont (sous la dir. de), *La Mise en scène*, (Bruxelles: De Boeck, 2000), p. 18.
- 5 L. von Trier, entretien avec S. Björkman, *Cahiers du cinéma*, (mai 2003), p. 34.
- 6 *Ibid.*, p. 32.
- 7 Sur cette notion, voir G. Agamben, "Le Cinéma de Guy Debord", *Trafic*, n° 2 (été 1997).
- 8 A. Badou, *Petit manuel d'esthétique* (Paris: Seuil, 1998).
- 9 *Ibid.*, p. 133.
- 10 J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit.
- 11 *Ibid.*, p. 132.
- 12 *Ibid.*, p. 134.
- 13 Lars von Trier, entretien avec Stig Björkman, *op.cit.*
- 14 G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues* (Paris: Flammarion, 1999), p. 84.
- 15 *Ibid.*
- 16 Il est intéressant de remarquer que, là encore, cette objection adressée à l'art contemporain d'être ou de faire n'importe quoi, et voulue disqualifiante par ses détracteurs, ne faisait que manifester le point critique d'une transformation esthétique radicale des notions d'art et d'œuvre.
Sur cette question, voir Th. de Duve, *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité* (Paris: Minuit, 1991).
- 17 Th. Davila, *Marcher, créer, déplacements, flâneries, dérivées dans l'art de la fin du XXe siècle* (Paris: Editions du Regard, 2002).
- 18 Th. Davila, "Une cinéplastie en héritage. Petite généalogie du déplacement dans l'art du XXe siècle", *Les Cahiers du Mnam*, n° 79 (printemps 2002), p. 45.
- 19 *Ibid.*
- 20 M. Snow, *Anarchive 2, Digital Snow*, DVD-Rom sous la direction de A.-M. Duguet, (Production Fondation Daniel, Centre Georges Pompidou, octobre 2002).