



CLÉA CHOPARD
STÉPHANIE ROSIANU

VIDÉO COMME UN FEU DE CHEMINÉE

Vidéo comme un feu de cheminée 

Vidéo comme un feu de cheminée 

Vidéo comme un feu de cheminée 

GOMBROWICZ Witold, « Le banquet » (1946) in Bakakaï : contes,
trad. Allan Kosko, Paris : édition Denoël, 1984, pp. 7-18

Le banquet

Le Grand Conseil tenait séance, tenait secrète séance dans l'historique pénombre de la salle aux portraits, dont l'autorité séculaire surpassait, voire écrasait de son poids l'autorité même du Grand Conseil. Muets et sourds, les portraits crépusculaires contemplaient du haut des antiques cimaises les faces hiératiques des dignitaires qui, à leur tour, contemplaient la silhouette vétuste et desséchée du Grand Chancelier et ministre d'Etat. Parlant net comme à l'accoutumée, le sec et puissant vieillard ne tentait nullement de cacher sa joie profonde, exhortant les ministres et sous-secrétaires d'Etat présents à célébrer l'instant historique en se levant de leurs sièges. Voici en effet qu'à l'issue de longs et laborieux pourparlers, va se conclure l'union nuptiale du Roi avec l'archiduchesse Christine-Adélaïde, voici Christine-Adélaïde enfin arrivée à la cour, voici que dès demain soir, au cours d'un banquet de cour, les augustes promis, qui ne se connaissent encore que par le truchement de portraits échangés, seront enfin l'un à l'autre présentés, voici que cette union à tous égards éclatante viendra accroître à l'infini le prestige et la puissance de la Couronne. La Couronne ! La Couronne ! Néanmoins, un lancinant souci, une inquiétude, pis encore, une terreur térébrante ravinaient les visages racés, pleins

d'usage et raison, des ministres et sous-secrétaires d'Etat — oui, disons-le, quelque chose d'informulé et de hautement dramatique hantait en secret toutes ces lèvres aussi vétustes que fanées.

Sur motion votée à l'unanimité, le Chancelier ouvrit les débats... et ce fut le silence, un silence muet et sourd qui parut essentiellement donner le ton à la discussion qui suivit. Le ministre de l'Intérieur, le premier, demanda la parole; dès qu'il l'eut obtenue, il entreprit de se taire et se tut tout le long de son long discours; puis il se rassit. Ce fut ensuite au ministre de la Cour de prendre la parole; cependant, dès qu'elle lui fut donnée, il se leva lui aussi de son siège et tut très exactement tout ce qu'il avait à dire, puis il se rassit. Prenant successivement leur tour, l'un puis l'autre des ministres présents demandait la parole, se levait, se taisait, puis se rassyait, et le silence, l'obstiné silence du Grand Conseil, décuplé encore par le silence intrinsèque des portraits et celui des murs, ne faisait que croître en puissance. Se mouvaient les chandelles. Passaient les heures. Imperturbable, le Chancelier présidait au silence.

De ce silence, quelle était la raison? Nul parmi ces fonctionnaires d'Etat n'aurait pu, ni même osé, penser une pensée qui, si elle s'imposait avec une force irrésistible, se révélait être ni plus ni moins qu'un crime de lèse-majesté. Et voilà pourquoi ils se taisaient tous. En effet, comment l'avouer, comment dire que le Roi... que le Roi était... Ah! non, ça, jamais! Allons, que le Roi était... Tant pis, que le Roi était vénal! Véral était le Roi! Le Roi... oui, se vendait! Dans l'arrogance et la vilénie de son avarice proprement insatiable, le Roi était vénal, mais alors, d'une vénalité inouïe, telle que l'Histoire n'en avait jamais connu jusque-là. Oui, vénal, cupide, corruptible, voilà ce qu'était le Roi! A coups d'onces et de livres tour-

nois, le Roi vendait tout simplement sa propre Majesté.

Tout à coup, les deux battants lourdement sculptés de la porte s'ouvrirent avec fracas pour laisser passer la personne du Roi: coiffé du large tricorne d'apparat, l'épée au côté, Gnouillon I^{er} arborait l'uniforme de général des Gardes du Corps. Les ministres s'inclinèrent profondément devant le monarque qui, ayant jeté son épée sur la table et son postérieur dans un fauteuil, croisa les jambes et fixa l'assemblée d'un œil roublard.

La présence royale changeait *ipso facto* le Conseil des ministres en Conseil de la Couronne et ledit Conseil entreprit d'écouter la déclaration du Roi. Or, dans sa déclaration, le souverain donna d'abord libre cours à la joie de voir aboutir ses noces avec la jeune archiduchesse et tint à exprimer à tous sa confiance inébranlable, fortifiée par l'espérance où il était que son auguste personne gagnerait l'amour d'une fille impériale; il ne laissait pas pour autant de mettre en relief le fardeau des responsabilités qui écrasait ses épaules... A ces mots, il passa dans la voix du Roi quelque chose de tellement cupide que le Conseil de la Couronne frissonna de dégoût au milieu de l'absolu silence.

— Nous ne saurions, messieurs, indiquait le Roi, vous cacher que, pour nous, participer au banquet de demain ne sera pas une petite affaire... Eh oui, il nous faudra, quant à nous, faire un effort sérieux pour que Son Altesse l'archiduchesse reçoive la meilleure impression... Néanmoins, et pour le bien de la Couronne, nous sommes prêts à tout, surtout si... si... hum, hum...

Les doigts du souverain tambourinaient de façon significative, tandis que sa déclaration prenait un tour de plus en plus confidentiel. Il n'y avait plus place pour l'ombre d'un doute. Il s'agissait ni plus ni moins

d'un pot-de-vin... oui, d'un pot-de-vin que ce prince, véna! s'il en fut, exigeait en échange de sa participation au banquet ! Et voilà que, de but en blanc, le Roi commença à se plaindre : les temps, vous comprenez, sont difficiles... on ne sait vraiment plus comment joindre les deux bouts... Puis il pouffa de rire... pouffa encore, lança un clin d'œil de connivence au Chancelier, lança une autre œillade et repouffa... enfin, toujours pouffant, du doigt il piqua le vieillard sous les côtes.

Dans le silence le plus profond, qui paraissait absolument figé, le Chancelier regardait son souverain s'esclaffer, cligner de l'œil et piquer son monde du doigt, et le silence du vieillard ne cessait de se gonfler du silence des portraits et du silence des murs. Le pouffement royal expira... Alors, le vieillard de fer fit au Roi un salut, les têtes des ministres aussitôt s'inclinèrent, et les genoux des sous-secrétaires d'Etat fléchirent. Terrible se révélait la puissance de ce salut, adressé sans préavis au Roi, dans une salle écartée du palais, par tout le Conseil. Ah ! le salut frappait ce prince en pleine poitrine, lui figeait raide bras et jambes, le rendait à sa royauté au point que le pauvre Gnouillon gémit atrocement entre ces murs et une dernière fois tenta de s'esclaffer, mais le rire expira sur ses lèvres... Au milieu d'un silence sans appel, le Roi se prit à avoir peur... et comme cette peur ne le quittait pas, il finit par esquisser une retraite, oui, une retraite, devant le Conseil, devant les sous-secrétaires, devant soi-même, jusqu'à ce que le dos royal, drapé dans son uniforme de parade, disparût dans les ténèbres du corridor.

Alors un grand cri, cri aussi atroce que cupide :
« Ça, vous me le paierez, vous me paierez ça ! »
arriva jusqu'aux oreilles des ministres.

10 Sitôt le Roi sorti, le Chancelier rouvrit incontinent

les débats et le silence fut à nouveau le lot du Grand Conseil. Le Chancelier, inflexible, présidait au silence. Se levaient et s'asseyaient les ministres. Passaient les heures. Que faire ? Comment empêcher le Roi, mis en fureur de s'être vu refuser son pot-de-vin, de provoquer un scandale en plein banquet ? Comment défendre le Roi contre Gnouillon ? Quelle impression enfin — à supposer même que par miracle on arrivât à éviter le scandale — allait faire ce pauvre Roi, honteux et portant sa honte, sur une archiduchesse étrangère, fille d'empereur ? Telle était la question dont le Conseil ne voulait simplement rien savoir, oui, la question qu'il rejetait en de silencieuses convulsions, entre ces murs augustes. Les ministres se levaient, puis s'asseyaient... Cependant, lorsque, à quatre heures du matin, le Conseil, unanime, offrit sa démission, le vieux timonier de la nef de l'Etat la refusa, prononçant en revanche ces paroles mémorables :

— Ce qu'il nous faut, Messieurs, c'est contraindre le Roi au Roi, emprisonner le Roi dans le Roi, enclorre le Roi dans le Roi..

Or donc, terroriser le Roi, porter jusqu'aux dernières extrémités la pression de la splendeur et de l'histoire, jusqu'au sommet l'éclat et le cérémonial consacrés par les siècles, tel était, en effet, le seul moyen de sauver la cour du scandale. C'est dans cet esprit que le Chancelier donna des ordres, prit des mesures et voilà pourquoi le banquet, qui eut lieu le lendemain dans la galerie des Glaces, miroita de toutes les splendeurs imaginables, roula et scintilla d'éclat en éclat, de gloire en gloire, éveillant comme les battements d'une cloche les sphères sublimes, quasi célestes, de la magnificence.

Introduite dans la galerie des Glaces par le Grand Maître des cérémonies et Maréchal de la Cour, l'archiduchesse Christine-Adélaïde plissa ses paupières frap-

pées par l'auguste et séculaire éclat de l'archibanquet. Forts de leur discrète puissance, lourds de siècles d'histoire, les grands noms de ce pays se fondaient dans le nimbe du haut clergé, le clergé à son tour, pris d'ivresse, basculait dans la candeur des vénérables décollétés, qui allaient eux-mêmes glisser et s'évanouir dans les épaulettes des généraux et les écharpes des ambassadeurs, tandis que les longs miroirs ne pouvaient que répéter à l'infini cette splendeur et que le murmure des conversations baignait dans les plus capiteux parfums... Dès que le roi Gnouillon I^{er}, clignant ses yeux aveuglés par les étoiles de mille lustres, fit son entrée dans la salle, il fut salué par l'acclamation de bienvenue, saisi dans ses tenailles... en même temps, la profonde prosternation de l'assistance l'empêchait de se soustraire à cette clameur et la haie de courtisans aussitôt formée l'obligeait à diriger ses pas vers l'archiduchesse... qui, déchirant en lambeaux les dentelles de sa robe de bal, n'en croyait pas ses yeux. Était-ce le Roi — son roi et futur époux — cet individu vulgaire à la tête de camelot, au regard de vendeur ambulancier, voire de maître chanteur à la sauvette ? Mais, ô prodige, cet épicier misérable était-il le Roi glorieux qui approchait justement de sa personne à travers une longue haie de courbettes ? Quand le Roi lui prit la main, elle frissonna de dégoût, mais au même instant le tonnerre des canons et le carillon des cloches battant à toute volée arrachèrent à sa gorge un soupir noyé de ravissement. Le Chancelier lui-même laissa échapper un soupir de soulagement, aussitôt multiplié au centuple par le soupir unanime du Conseil.

Reposant son auguste main, métaphysique et sacrée, sur le pommeau de l'épée royale, le Roi tendit son autre main, toute-puissante et sanctifiante, à l'archiduchesse Christine-Adélaïde et la conduisit à la table du

banquet. A sa suite, et faisant traîner leurs semelles, les invités, brillant de tout l'éclat de leurs décorations et de leurs épaulettes, conduisirent leurs cavalières à table.

Mais qu'est-ce à dire ? Quel est ce tintement ténu, léger, à peine perceptible et pourtant perfide qui arrive aux oreilles du Chancelier en même temps qu'à celles de ses ministres ? Leur ouïe les tromperait-elle ? ou bien entendent-ils réellement ce son menu, cet infime tintement comme si quelqu'un, à part soi... oui, à part soi, s'amusait à faire sonner des sous... à faire tinter dans sa poche quelque petite monnaie de cuivre ? Que se passait-il donc ? D'un regard sévère et glacial, l'historique vieillard parcourut, toute l'assistance pour s'arrêter sur la personne d'un des ambassadeurs. Pas un muscle ne tressaillit sur le visage plénipotentiaire de la puissance ennemie qui, un soupçon d'ironie sur ses lèvres minces, donnait le bras à la princesse Trébizonde, fille puinée du marquis de Frioul... Mais voici que le même et perfide tintement, léger, sournois et pourtant gros de périls, se fit derechef entendre... et voilà que le pressentiment d'une ignominieuse trahison, le fumet de quelque cabale clandestine transpercèrent l'âme dramatique et historique du Grand Chancelier. Y aurait-il eu complot ? Y aurait-il eu trahison ?

Une nouvelle sonnerie de fanfares annonça le début du festin. Obéissant à cet ordre impérieux, Gnouillon I^{er} plaça son gros derrière de rustre au bord du tabouret royal, et, à peine fut-il assis que l'assemblée entière s'assit mêmement. Tour à tour s'assirent les ministres, les généraux, le haut clergé et la cour. Le Roi approcha sa main royale de la fourchette, saisit la fourchette, à sa bouche porta le premier un morceau de rôti et, à l'instant même, les ministres, le haut clergé, les généraux et la cour portèrent également à la bou-

che leur premier morceau, cependant que le jeu des miroirs répétait ce geste à l'infini. Saisi de peur, Gnouillon s'arrêta de manger — aussitôt l'assemblée entière de même s'arrêta, et voici que l'acte de non manger se révélait plus puissant que l'acte de manger... Soucieux d'interrompre le non-manger, Gnouillon porta alors son hanap à ses lèvres, en sorte qu'aussitôt chacun leva son hanap jusqu'à ses lèvres en un toast tonitruant qui, mille fois répété, éclata et plana dans les airs au point que Gnouillon s'empressa de poser sa coupe.

Tous, aussitôt, s'empressèrent de poser leur coupe. De nouveau, le Roi colla ses lèvres à son verre et un autre toast éclata. Derechef, Gnouillon posa sa coupe, puis, voyant que tous reposaient en même temps les leurs, il reprit la sienne, et une fois de plus, l'assistance, en levant dans le fracas des fanfares sa coupe aux lèvres, porta sous l'éclat des grands lustres et dans l'étincelante réflexion des glaces crépusculaires la royale gorgée jusqu'aux nues. Saisi de panique, le Roi but une autre gorgée.

Une fois encore, le son perfide — un tintement bas, à peine audible, caractéristique de la menue monnaie remuée dans une poche — parvint aux oreilles du Chancelier et du Conseil tout entier. Une fois encore, l'auguste vieillard planta un regard attentif et mort dans le visage conventionnel du diplomate ennemi, et une fois de plus, plus distinct cette fois, le sournois tintement retentit. De toute évidence, quelqu'un qui tenait à compromettre le Roi et son banquet était en train d'éprouver, par cette ruse, la maladive avidité du souverain. Une fois encore, le son perfide retentit, tellement distinct que Gnouillon l'entendit, et l'on vit la vipère de la cupidité ramper sur sa face vulgaire de camelot de marché aux puces.

14 O honte ignominieuse ! horreur inavouable ! Le

cœur du Roi était si endurci dans sa bassesse, si trivial dans sa mesquinerie qu'il ne convoitait point de gains importants — que non ! ce n'était jamais que pour de misérables petites sommes en liquide qu'il était prêt à rouler jusques au fond des enfers. Monstrueux phénomène : les pots-de-vin ne tenaient pas le Roi moitié autant que ne le faisait le plus simple pourboire ; oui, les pourboires étaient pour lui ce que les saucisses sont pour les chiens ! La salle entière se figea dans une muette attente. Ayant perçu le son bien connu, si doux à ses oreilles, le roi Gnouillon reposa sa coupe et, oubliant dans sa bêtise infinie la création entière, il se pourlécha les lèvres subrepticement, c'est du moins ce qu'il croyait. Le pourléchage royal éclata telle une bombe face au banquet qui devint écarlate de honte.

L'archiduchesse Christine-Adélaïde ne put étouffer un cri de dégoût. Les yeux des ministres, de la cour, des généraux et du haut clergé se tournèrent d'un bloc vers la personne du vieil homme qui, dans ses mains usées, maintenait depuis tant de lustres le timon de l'Etat. Que faire ? Comment réagir ?

Sur les lèvres pâlies de l'homme historique, l'on vit alors lentement glisser une sinueuse et mince langue de vieillard. Le chancelier venait de se pourlécher ! Il venait de se pourlécher, le chancelier de l'Etat !

Une minute encore le Conseil balança, oscilla, luttant contre sa propre stupéfaction. Puis les langues des ministres se décidèrent à glisser hors des lèvres, imitées par les langues des évêques, les langues des comtesses et des marquises... et d'un bout à l'autre de l'immense table du banquet, tous finirent par se pourlécher, sous le mystérieux scintillement des lustres, tandis que le jeu des miroirs répétait ce geste à l'infini, le baignant dans ses glaciales perspectives.

Alors le Roi, furieux et voyant qu'il ne pouvait plus rien se permettre puisqu'on singeait le moindre de ses

gestes, se leva et repoussa la table avec violence. Mais déjà se levait le Chancelier, et à l'instar du Chancelier l'assemblée entière se leva de table.

En fait, le Chancelier n'hésitait plus, non, son parti était pris, une décision dont l'inimaginable témérité réduisait en miettes toutes les convenances ! S'étant rendu compte que désormais rien ne saurait cacher à la jeune archiduchesse la véritable nature de son royal fiancé, le Chancelier avait décidé de lancer le banquet dans un combat dont l'enjeu était la dignité même de la Couronne. Pas d'autre issue ! Le banquet se devait d'imiter et de répéter sans défaillance non seulement ceux des gestes du Roi qui s'y prêtaient, *mais — précisément et avant tout — les gestes qui ne souffraient pas l'imitation.* C'était la seule manière de transformer les gestes royaux en archigestes ; ce viol de la royale personne s'affirmait comme absolument inévitable. Aussi, lorsque, blanc de colère, Gnouillon frappa du poing sur la table en cassant deux assiettes, le Chancelier, sans hésiter, en cassa également deux et chacun des convives cassa, comme en l'honneur de Dieu, ses deux assiettes, tandis qu'éclatait la fanfare des trompettes ! Vaincre, le banquet était en train de vaincre le Roi ! Enchaîné, le souverain se rassit pour demeurer coi, pendant que le banquet guettait le moindre de ses gestes. Quelque chose d'inouï, d'absolument fantastique était en train de naître et de mourir parmi les vapeurs du festin abandonné.

Le Roi s'arracha de sa place d'honneur au haut bout de la table ! Le banquet s'en arracha même ! Le Roi fit quelques pas — les convives l'imitèrent. Le Roi se mit à tournicoter sans but à travers la salle — les convives derechef l'imitèrent. Les tournoyantes circonvolutions de leurs méthodiques et infinies évolutions atteignirent un tel sommet d'architournoisement que Gnouillon, saisi d'un brusque vertige, mais lançant

un vaillant hurlement, se jeta, les yeux striés de sang, sur la jeune archiduchesse et ne trouvant d'autre ressource entreprit de l'étrangler en mesure, face à toute la cour !

Sans hésiter une seconde, le timonier de l'Etat se jeta sur la première cavalière à sa portée et se mit en devoir de l'étrangler, tandis que tous les invités suivaient l'auguste exemple — et voici que l'archi-étranglage, centuplé par le jeu des miroirs, fusait de tous les infinis et allait croissant, croissant, croissant — jusqu'au rôle final des étranglées... Or donc, le banquet était en train de rompre les ultimes attaches qui le reliaient encore au monde normal, le banquet prenait le mors aux dents.

Morte, la jeune archiduchesse glissa à terre. De même, étranglées, glissèrent l'une après l'autre les dames de la cour. Alors l'ignoble immobilité, multipliée au centuple par les miroirs, absolument muette, ne fit que croître et croître encore...

Elle croissait, allait croissant et se multipliait parmi les infinis, parmi les océans sans rives du silence, l'immobilité, l'archi-immobilité, la quintessence même de l'immobile qui, descendue sur Terre, s'imposait et régnait d'un règne sans partage...

Soudain, Gnouillon s'élança.

Gesticulant, en proie à une indicible panique, il s'attrapa le cul à deux mains et, sans réfléchir davantage, commença de filer, fuyant là-bas, vers la porte, se hâtant de laisser loin derrière lui, très loin, tout cet archiroyaume. Les convives s'aperçurent que le Roi, leur Roi, était en train de fuir — un instant encore et le Roi aurait bel et bien fui ! Ils contemplèrent la scène, pétrifiés, car on ne pouvait, non, on n'avait pas le droit d'arrêter un roi — le Roi... Qui donc eût osé retenir de force le Roi ?

— Suivons-le ! hurla le vieillard. Suivons-le !
Allons !

Les doux effluves du soir rafraîchirent les joues des dignitaires qui débouchaient sur la place du Château. Le Roi ? Le Roi filait au milieu de la chaussée, suivi à une vingtaine de pas par le Chancelier, lui-même poursuivi à toute allure par le banquet et par le bal. Et voyez ! voyez le génie sans limites de cet archihomme d'Etat qui, une fois de plus, se révéla dans son archipuissance ! Oui, car voici que LA FUI TE HONTEUSE DU ROI DEVIENT UNE CHARGE D'ASSAUT, et l'on ne saurait plus distinguer SI LE ROI EST EN TRAIN DE FUIR OU SI LE ROI GALOPE DROIT DEVANT LUI A LA TÊTE DE SON BANQUET ! O vous, rubans et écharpes des ambassadeurs, ô aubes violettes, robes écarlates des prélats, habits noirs des ministres, ô fines robes de bal claquant à tous les vents dans cette course furieuse ! O puissant galop archigalopant de tant de grands seigneurs ! Jamais, jamais les yeux de la plèbe n'avaient contemplé pareil spectacle ! Héritiers d'immenses domaines, fleurons des plus illustres familles, les voilà qui filent aux côtés des officiers d'état-major dont le galop se joint au trot des tout-puissants ministres, aux maréchaux, aux chambellans et à la fleur des dames de la cour — tous ventre à terre ! O course, archicourse de maréchaux et de chambellans, ô dérouté, débandade de ministres et ambassadeurs lancés comme toupies folles en plein dans le noir de la nuit, sous les lampadaires étincelants, sous la voûte des cieux ! Du château, on entendit tonner une salve d'artillerie. Et le Roi s'élança à la charge ! Le Roi chargea !

Archichargeant à la tête de son illustre escadron, l'archiRoi archiroula dans les ténèbres de la nuit !

DUMAS Marlene, Sweet Nothings: Notes and Texts, édité par
Mariska van den Berg, Amsterdam : Galerie P. Andriessse, 1998

Art and Prostitution

If – A prostitute is a person
who makes it a profession
to gratify the lust of various persons
for economical reasons or gain,
where emotional involvement may
or may not be present;

Then – It seems not so far removed
from my definition of an artist.
Artists usually love to pretend.
Artists usually pretend to love
much more than they can handle.
They want everyone to want them
while they don't want anybody.

'I'm not really bad – I'm just drawn that way' Jessica Rabbit

MULVEY Laura, « Penthesilea and Riddles of the Sphinx » in *Riddles of the Sphinx : A film by Laura Mulvey and Peter Wollen* [livret DVD], London: BFI, pp. 6-13.

Penthesilea and Riddles of the Sphinx

by Laura Mulvey

The fact that *Riddles of the Sphinx* and *Penthesilea: Queen of the Amazons* have been issued together on this release has reminded me of the many connections between the films that had previously only been vaguely formulated in my mind. Conceptually and cinematically, the earlier film provides a kind of prologue to the later one; both films raise and question women's place within patriarchal culture, language and the 'Symbolic'. These themes, pre-figured in *Penthesilea*, were reconfigured in *Riddles of the Sphinx* and focused around the politics of motherhood, which had emerged as a key issue within the women's liberation movement, both in terms of mobilisation within the everyday and the use of psychoanalysis to sift theoretically through the problems associated with women's oppression.

Both films take, as a starting point, a Greek mythic figuration of threatening femininity. The Amazons and the Sphinx are, perhaps necessarily, on the margins, outside, and, in some sense, previous to the order of patriarchy. As the marginal also signifies a 'before', mythic time and space merge. Greek myth associated the defeat of the Amazons with other victories for civilisation over primitive, hybrid and distorted forms of humanity, for instance, the Olympian Gods over the Giants and the Lapiths over the Centaurs. Similarly, the Sphinx represents the 'before' in the Oedipus story; with the archaic monster's defeat, the complex tragedy of the human condition overwhelms the realm of irrational myth.¹ These marginal figures, belonging to a mythic past, resonated (for Peter and me) with the fate of the mother in the Freudian Oedipus Complex. She, too, is located in a vague temporality of 'before' and has to allow the child to move out of her maternal embrace (in which bodily closeness and love could mutate into a possessive clutch) and on to learn the language, law and civilisation of the Father. Lacan's

reformulation of the Freudian Oedipus Complex into the successive phases of Imaginary (maternal and pre-language) and Symbolic (paternal and post-language) seemed, to a feminist mentality, to sum up perfectly the dilemma of motherhood and its place, not only in the oppressions of the everyday, but also as pivotal in the actual formation of patriarchal culture. We were influenced by the French feminist theorists Julia Kristeva and Luce Irigaray, both of whom question the Lacanian Oedipal chronology and the rigid distinction between the pre- and post-Oedipal. Kristeva's concept of the 'semiotic' associates the maternal body with a pre-Symbolic form of signification: these tones and rhythms of language later become subordinated to the purpose of denotative meaning but also persist in poetic writing and music. In brief, Kristeva argues for a complexity and confusion of Symbolic, in which the maternal has a crucial cultural place.

Our interest in language and the verbal was a logical development of this theoretical and mythic background. In the first instance, 'language' meant the lack of it. Both films address these kinds of issues and, in the process, they attempt to pause the drive of linear time and open up a chronology following Kristeva in a gesture against the rigid succession of the Oedipal trajectory. The pause spatialises time, suggesting an in-between space in which to reflect on how muteness might be made apparent or find a mode of expression. Although the relation between speech and non-speech is crucial to *Penthesilea*, in *Riddles of the Sphinx* words take on new importance so that the verbal and the visual intertwine, 'reaching out towards' or 'on the verge of' expressiveness, asking: How does the verbal function within the 'muteness' of the semiotic?

I have tried to sketch some of the ideas that Peter and I had when we made these two films. But the question then arises: How was it possible for these quite abstract and theoretical ideas to become films? And even: why films, rather than any other form of expression?

Looking back at the 1970s from the distance of 2013, it seems as though the cinema took a certain direction during the decade, turning towards the political and experimental, and undergoing a kind of 'flowering', as if it were unconsciously marking the last moments before the onset of neo-liberalism. The reasons for this concentration of critical and creative activity were various, ranging from

increased funding for the arts (initiated by the Labour government in the 1960s), the expansion of arts schools and the incorporation of film into their curricula, the growth and variety of film magazines and journals, the BFI Education Department's seminars and study schools, the programming of the Edinburgh Film Festival; all of which combined to create a climate of energy and activity around film, its politics and its aesthetic and theoretical significance. Increased funding was basic to the development of this film cultural climate and, needless to say, when extended to film production, infinitely expanded the horizons of possibility.⁷ Peter and I made *Penthesilea* with zero funding, enabled by the generosity of the cast and crew with their time and the use of 16mm equipment at the School of Radio, Film and Television at Northwestern University, where Peter worked from 1972-74.⁸ All other expenses (film developing and printing, for instance) were paid for out of his salary. *Riddles of the Sphinx*, on the other hand, received £20,000 from the British Film Institute's Production Board, was professionally budgeted and scheduled and all cast and crew were paid a standard £20 per week.

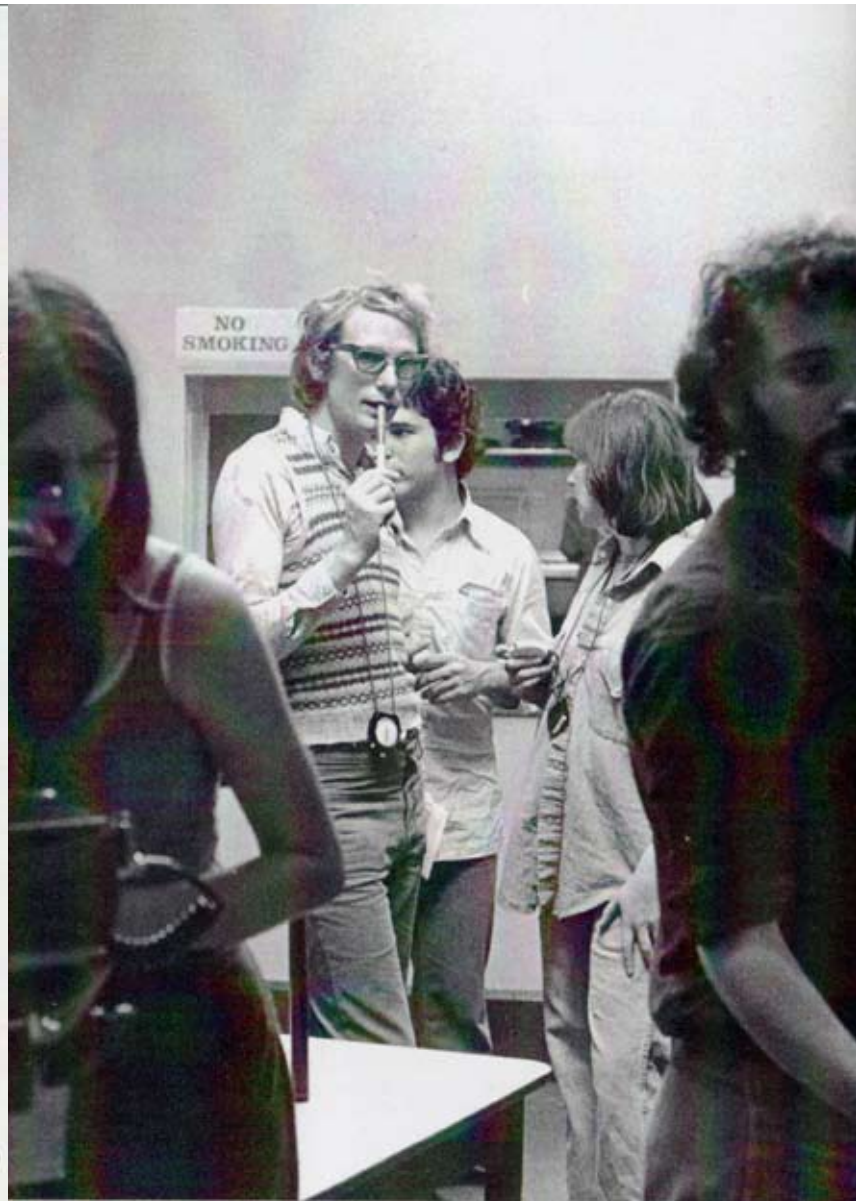
Two influences on Peter's and my move into making films stand out: one is to do with urgency and the other with possibility. The rise of the Women's Movement and its collective perception that images of women were a political issue and site of struggle, gave us an immediate impetus to take our written theoretical work about film into practical theoretical work with film. Second, for Peter in particular, Godard's late 1960s/early 1970s films showed that cinema, out of, or alongside, modernist aesthetics, could be used to convey ideas and depict thought. Looking back and reading between the lines of Peter's contemporary essays on Godard, it seems clear that he was beginning to think practically about the possibility of an intellectual or theoretical cinema. In his manifesto-style article on Godard's *Vent d'Est* (1972) Peter laid down seven principles for a 'counter cinema', all designed to disrupt the stability of the spectator's filmic experience and replace transparency with thought.

But there were also other influential developments in which a critique of dominant cinema had strong implications for an alternative cinematic practice. This a further indicator of the way that film at the time came to be understood as more than itself, as a key site for struggle between radical politics and capitalist ideology, due not simply to its role as an entertainment, an 'opiate of the people', but to

its actual formal properties and its embedded ways of seeing. For instance, Screen theory's use of the concept of 'suture' is paradigmatic: Beyond a film's story, its conventions of editing and point of view inscribe the spectator into that coherent and credible fictional world so essential to the workings of ideology. All these perspectives and positions lead, either explicitly or implicitly, beyond the discourse of critique, to the question: What kind of cinema would negate the conventions of the all-pervasive entertainment film? Here, as the aesthetics of modernism meet the negative aesthetic of counter cinema, strategies of dislocation took on particular importance. In our films, the extended shot was intended to subvert editing conventions and thus the diegetic characters' perspective and point of view foreground the look of the camera as apparatus and machine, rather than as an invisible instrument of voyeurism, but also to create a system that would supplant the directors' control or choice, either on the set or in the editing room. However, ultimately, the strategy was intended to dislocate the invisible fusion of signifier and signified. Two years after his 'counter cinema' essay, in a passage in "The Two Avant-gardes", Peter elaborates the point, this time *apropos* of Godard's *Le Gai savoir* (1969):

[T]he film deliberately suspends 'meaning', avoids any teleology or finality, in the interests of a destruction and reassembly, a re-combination of the order of the sign as an experiment in the dissolution of old meanings and the generation of new ones from the semiotic process itself... *Le Gai Savoir* is not a film with a meaning, something to say about the world, nor is it a film 'about' film... but a film about the possibility of meaning itself, of generating new types of meaning. The array of sign-systems at work in the cinema are thus brought into a new kind of relationship with each other and with the world.⁴

Although, on the face of it, these points are about Godard, they also reflect very clearly Peter's own aspirations as a theorist who was investing his ideas in filmmaking. The essay ends with these two sentences: 'Cinema, because it is a multiple system, could develop and elaborate the semiotic shifts that marked the origins of the avant-garde in a uniquely complex way, a dialectical montage within and between a complex of codes. At least, writing now as a filmmaker, that is the fantasy I like to entertain.'⁵



My manifesto-essay, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (also written during this period), was conceived as a contribution to the debate about images of women in film and I specifically mention the need to create an alternative, feminist, avant-garde cinema. From this perhaps different perspective, I too felt that cinematic meanings and their construction had to be 'returned to zero'. But from our combined perspectives, Peter's and my theoretical concerns were able to mesh with the new possibilities of filmmaking and film thought that flourished in the 1970s. These contexts and circumstances should throw some light on my earlier question: How did the quite abstract ideas (summarised in my first paragraph) become films? While the films belong to, and emerged out of, the intellectual environment and experimental filmmaking of their time, Peter and I wanted to develop what we thought of as 'theory films'; the production context, at least for a short time, actually made such a thing possible. In an interview in *Screen* in 1974, very soon after *Penthesilea* had come out, Peter defended the film as political, specifically as a theory film (as opposed to the agit film or the propaganda film). But he adds another twist that clearly indicates how close modernism always was to his way of thinking:

One of the objects of the film, to my mind anyway, is to say that people should be prepared to make the same effort and approach a film in the same way as they would a book. It is a text, and just as when people read a book they are prepared to do further reading or they are prepared to encounter difficulties, so they should in a film. That is implicit in the transfer of the idea of reading... One could call our film a political film in the sense that one, for instance, would talk about Brecht as producing political texts. You can also argue that people like Lautréamont or Joyce or Duchamp were political in another sense, subversive or deconstructive, although they professed no interest in politics at all. And our film shows as much influence from, eg, Duchamp as it does from Brecht – perhaps more.⁶

In addition to Peter's and my pre-existing involvement with the cinema, as cinephiles and theorists, we felt that only film could adequately respond to the kinds of political and cultural issues and questions we wanted to approach. This was partly to do with our commitment to counter cinema, but it was also something more. Beyond their negation of editing, we wanted to use the

aesthetic potential of very long, extended shots. And alongside extended shots, we wanted to use the juxtaposition of chapters and of 'chunks' of film as a form of montage. But it was the fusion of image and sound, objects and words, language both written and spoken that took on particular significance in both films. The project of examining 'the possibility of meaning itself, of generating new types of meaning' and 'how sign-systems might be brought into a new kind of relationship with each other and with the world' bears directly on the complex questions associated with the place of the mother and her relationship to the child's acquisition of language in the Oedipal trajectory and issues around the diffusion of its linear, chronological structure. Here the simple emblematic narrative comes into its own: the story of the relation between Louise and her daughter Anna and the friendship between Louise and Maxine signals, in Irigaray's terms, a female 'sociality' (women's 'togetherness') that is both vertical and horizontal and works against women's state of 'dereliction' outside the patriarchal Symbolic. Both relationships are sites of experiment with language: the 'voice of the sphinx' as Voice Off and Louise's reading of Maxine's dreams in the mirror sequence.

In *Penthesilea* we were, by and large, attempting to depict muteness, materialise its state, rather than simply portray it as lack. The incoherent sounds accompanying the mime in section 1 are developed in Cathy Berberian's voice over the Amazon images in section 3; in section 2, Peter's account of Kleist's existence, as it were on a fault line of his culture, ultimately leading to the silence of his suicide is balanced in section 4 by Jessie Ashley's account of her political struggle in the suffrage movement and her ultimate decision to 'hold my peace'. In section 5, the four previous sequences are played simultaneously on four separate video monitors. Larry Sider⁷ (assisted by his brother Jerry) recorded and mixed the sound live on video, zooming in on each screen at pre-arranged points. Finally, new footage of the actress who played *Penthesilea* in the mime takes over all four screens as she speaks, hesitantly, to camera. In *Riddles of the Sphinx*, we wanted to experiment further, and in a way more boldly, with Kristeva's concept of the semiotic. Mike Ratledge's music makes a major contribution throughout the film, while Peter's experimental writing uses chance and stream of consciousness to create a form of language that hovers on the edge of signification. In *Penthesilea* and *Riddles of the Sphinx* gesture, both of the camera and the performers, has a crucial role as the privileged 'language' of muteness. When Louise and Anna

walk hand-in-hand into the Mummy Room in the British Museum, this gesture rhymes with, but transforms, their first appearance in the film when Louise, quite redundantly, carries her two-year old daughter on her hip. Furthermore, the mummies themselves fuse body with inscription: the hieroglyphs present a script that has meaning but is located on the verge of the literate, in-between image and text and inscribed onto the casing of the body itself. In a certain sense, this final scene of the film's fourth section reflects, and reflects back on, the film's concern to experiment with sign-systems, and to suggest possible cinemas and possible shifts in women's relationship to the Oedipal trajectory.

- 1 See also Laura Mulvey: 'The Oedipus Myth: Beyond the Riddles of the Sphinx' in *Visual and Other Pleasures* (Palgrave Macmillan, 2009) and 'Netherworlds and the Unconscious: Oedipus and *Blue Velvet*' in *Fetishism and Curiosity: Cinema and the Mind's Eye* (British Film Institute, 2013)
- 2 For further discussion of this background, see Laura Mulvey: 'Introduction' to *Visual and Other Pleasures* (2009)
- 3 Peter paid tribute to Paddy Whannel's support at Northwestern in an interview in Lee Grieveson and Haidee Wasson (eds); *Inventing Film Studies* (Duke University Press, 2008) 'The film section in the school [at Northwestern] had been primarily practice-based. Paddy was building up its theoretical side, very much in the spirit of his pioneering work at the Education Department – and this was where I came in. The availability of good 16mm equipment and very good students and ex students to work with and Paddy's support throughout made it possible for Laura and me to make our first film. Paddy was never going to be an enthusiast for the avant-garde but I introduced avant-garde courses to the MA with his encouragement.'
- 4 Peter Wollen: 'The Two Avant-gardes' *Studio International*, November 1975. Republished in *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies* (Verso, 1982)
- 5 Ibid.
- 6 'Penthesilea: Queen of the Amazons' Peter Wollen and Laura Mulvey interviewed by Claire Johnston and Paul Willemen, *Screen* 1974
- 7 Larry Sider studied film at Northwestern; after doing sound, editing and video on *Penthesilea*, he came to London and worked on all but one of our subsequent films.

CABANNE Pierre, entretiens avec marcel duchamp, Paris : Editions
Pierre Belfond, 1967.

Buffet, sa femme, à la représentation d' « Impressions d'Afrique » de Raymond Roussel.

M. D. — C'était formidable. Il y avait sur la scène un mannequin et un serpent qui bougeait un petit peu, c'était absolument la folie de l'insolite. Je ne me souviens pas beaucoup du texte. On n'écoutait pas tellement. Ça m'a frappé...

P. C. — C'était davantage le spectacle en tant que spectacle qui vous a frappé, plus que le langage ?

M. D. — Oui, en effet. Après j'ai lu le texte et j'ai pu associer les deux.

P. C. — Peut-être le défi lancé par Raymond Roussel au langage correspondait-il à celui que vous lanciez, vous, à la peinture ?

M. D. — Si vous voulez ! Je ne demande que ça !

P. C. — Je n'y tiens pas, remarquez !

M. D. — Si, moi j'y tiendrais. Ce n'est pas à moi de le décider, mais ça serait très sympathique parce que cet homme avait fait quelque chose qui, vraiment, avait le côté révolutionnaire d'un Rimbaud, une scission. Il n'était plus question de symbolisme ni même de Mallarmé, tout cela Roussel l'ignorait complètement. Et puis ce personnage étonnant, vivant enfermé en lui-même dans sa roulotte, les rideaux tirés.

P. C. — Vous l'avez connu ?

M. D. — Je l'ai vu une fois à la Régence où il jouait aux échecs, beaucoup plus tard.

P. C. — Les échecs auraient dû vous rapprocher.

M. D. — L'occasion ne s'est pas présentée. Il avait l'air très « collet monté », faux-col haut, habillé de noir, très, très Avenue du Bois, quoi ! Sans exagération. Une grande simplicité, pas voyant du tout. A cette époque-là j'avais eu un contact par la lecture, le théâtre, ça me suffisait pour penser, je n'avais pas besoin d'entrer dans son intimité. Ce qui importait c'était une attitude bien plus qu'une influence, savoir comment il avait fait tout ça, pour quelles raisons...

Il a eu une vie extraordinaire. Et ce suicide à la fin...

P. C. — Dans le « Nu descendant un escalier » il n'y a pas une influence du cinéma ?

M. D. — Bien sûr que si. C'est cette chose de Marey...

P. C. — La chronophotographie.

M. D. — Oui. J'avais vu dans l'illustration d'un livre de Marey comment il indiquait les gens qui font de l'escrime, ou les chevaux au galop, avec un système de pointillé délimitant les différents mouvements. C'est ainsi qu'il expliquait l'idée du parallélisme élémentaire. Ça a l'air très prétentieux comme formule mais c'est amusant.

C'est ce qui m'a donné l'idée de l'exécution du « Nu descendant un escalier ». J'ai employé un peu ce procédé dans l'esquisse mais surtout dans le dernier état du tableau.

Cela a dû se passer d'une manière définitive entre décembre et janvier 1912.

En même temps je gardais beaucoup de cubisme en moi, du moins dans l'harmonie des couleurs. Des choses que j'avais vues chez Picasso et chez Braque. Mais j'essayais d'appliquer une formule un peu différente.

P. C. — Est-ce que dans ce « Nu descendant un escalier » l'utilisation de la chronophotographie n'a pas introduit en vous l'idée, peut-être inconsciente au départ, de la mécanisation de l'homme par opposition à la beauté sensible.

M. D. — Oui, évidemment, ça va avec. Il n'y a pas de chair, juste une anatomie simplifiée, le haut et le bas, la tête, les bras et les jambes. C'était une autre sorte de déformation que celle du cubisme. Dans le déchiquetage des tableaux précédents, il n'y avait qu'une légère influence de pensée. Il n'y avait pas de futurisme non plus puisque je ne connaissais pas les futuristes; ce qui n'a pas empêché Apollinaire de qualifier le « Jeune homme triste » d'« état d'âme futuriste ». Rappelez-vous les états d'âme de Carra et de Boccioni. Or, je n'en avais jamais vu; disons que c'était l'interprétation cubiste d'une formule futuriste...

Les futuristes, pour moi, ce sont des impressionnistes urbains qui, au lieu de faire des impressions de paysage, se servent de la ville. J'ai quand même été influencé, comme on l'est forcément, par ces choses-là, en

espérant garder une note assez personnelle pour faire mon propre boulot.

La formule du parallélisme dont je vous ai parlé a également joué dans le tableau qui a suivi : « Le Roi et la Reine entourés de Nus vites » dont l'exécution m'a davantage passionné que le « Nu descendant un escalier », mais cette toile n'a pas eu l'écho de la précédente. On ne sait pas pourquoi.

P. C. — Avant il y avait eu « Deux Nus : un fort et un vite », un crayon qui date de mars 1912.

M. D. — Je viens de le chercher, justement chez Mr Bomsel, parce que je vais l'exposer à Londres *. C'est un avocat qui m'avait acheté ça en 1930. Ce dessin était un premier essai pour « Le Roi et la Reine », c'était la même idée et ça a été fait vers juin 1912, le tableau ayant été exécuté en juillet et août. Je suis parti, après, à Munich.

P. C. — Est-ce qu'il y a un lien entre le « Nu descendant un escalier » et « Le Roi et la Reine traversés par des Nus ».

M. D. — Très peu, mais c'était quand même la même forme de pensée, si vous voulez. La différence, évidemment, c'est l'introduction du nu fort et du nu vite. C'était peut-être un peu futuriste car, à ce moment-là, j'étais au courant des futuristes, et j'ai changé cela en Roi et Reine. Il y avait le nu fort qui était

* Une grande rétrospective Marcel Duchamp a eu lieu à Londres, durant l'été 1966, à la Tate Gallery.

De CERTEAU Michel, L'invention du quotidien : 1. arts de faire, Paris
: Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La recherche publiée partiellement en ces deux volumes est née d'une interrogation sur les *opérations des usagers*, supposés voués à la passivité et à la discipline. Plus que de traiter un sujet aussi fuyant et fondamental, il s'agit de le rendre traitable, c'est-à-dire de fournir, à partir de sondages et d'hypothèses, quelques chemins possibles pour des analyses encore à faire. Le but serait atteint si les pratiques ou « manières de faire » quotidiennes cessaient de figurer comme le fond nocturne de l'activité sociale, et si un ensemble de questions théoriques, de méthodes, de catégories et de vues, en traversant cette nuit, permettait de l'articuler.

L'examen de ces pratiques n'implique pas un retour aux individus. L'atomisme social qui, pendant trois siècles, a servi de postulat historique à une analyse de la société suppose une unité élémentaire, l'individu, à partir de laquelle se composeraient des groupes et à laquelle il serait toujours possible de les ramener. Récusé par plus d'un siècle de recherches sociologiques, économiques, anthropologiques ou psychanalytiques (mais, en histoire, est-ce un argument ?), pareil postulat est hors du champ de cette étude. D'une part l'analyse montre plutôt que la relation (toujours sociale) détermine ses termes, et non l'inverse, et que

chaque individualité est le lieu où joue une pluralité incohérente (et souvent contradictoire) de ses déterminations relationnelles. D'autre part et surtout, la question traitée concerne des modes d'opération ou schémas d'action, et non directement le sujet qui en est l'auteur ou le véhicule. Elle vise une logique opératoire dont les modèles remontent peut-être aux ruses multimillénaires des poissons déguisés ou des insectes-protées, et qui, en tout cas, est occultée par une rationalité désormais dominante en Occident. Ce travail a donc pour objectif d'explicitier les *combinatoires d'opérations* qui composent aussi (ce n'est pas exclusif) une « culture », et d'exhumer les modèles d'action caractéristiques des usagers dont on cache, sous le nom pudique de consommateurs, le statut de *dominés* (ce qui ne veut pas dire passifs ou dociles). Le quotidien s'invente avec mille manières de *braconner*.

Etant donné l'état nécessairement fragmentaire de cette recherche, il paraît utile d'en présenter une vue d'ensemble, une manière de prospectus. Ce paysage à vol d'oiseau offre seulement la miniature d'un puzzle où il y a encore beaucoup de pièces manquantes.

1. LA PRODUCTION DES CONSOMMATEURS

Sortie de travaux sur la « culture populaire » ou les marginalités¹, l'interrogation sur les pratiques quotidiennes a été d'abord précisée négativement par la nécessité de ne pas localiser la *différence* culturelle dans les groupes qui portaient le drapeau de la « contre-culture » — groupes déjà singularisés, souvent privilégiés et en partie folklorisés —, et qui étaient seulement des symptômes ou des révélateurs. Mais trois déterminations positives ont surtout permis de l'articuler.

L'usage, ou la consommation

Bien des travaux, souvent remarquables, s'attachent à étudier soit les représentations soit les comportements d'une société. Grâce à la connaissance de ces objets sociaux, il semble possible et nécessaire de repérer *l'usage* qui en est fait par des groupes ou des individus. Par exemple, l'analyse des images diffusées par la télévision (des représentations) et des temps passés en stationnement devant le poste (un comportement) doit être complétée par l'étude de ce que le consommateur culturel « *fabrique* » pendant ces heures et avec ces images. Il en va de même en ce qui concerne l'usage de l'espace urbain, des produits achetés au supermarché, ou des récits et légendes que le journal distribue.

La « fabrication » à déceler est une production, une poétique², — mais cachée, parce qu'elle se dissémine dans les régions définies et occupées par les systèmes de la « production » (télévisée, urbanistique, commerciale, etc.) et parce que l'extension de plus en plus totalitaire de ces systèmes ne laisse plus aux « consommateurs » une place où marquer ce qu'ils *font* des produits. A une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une *autre* production, qualifiée de « consommation » : celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en *manières d'employer* les produits imposés par un ordre économique dominant.

Il y a longtemps qu'on a étudié, par exemple, quelle équivoque lézardait de l'intérieur la « réussite » des colonisateurs espagnols auprès des ethnies indiennes : soumis et même consentants, souvent ces Indiens *faisaient* des actions rituelles, des représentations ou

des lois qui leur étaient imposées autre chose que ce que le conquérant croyait obtenir par elles; ils les subvertissaient non en les rejetant ou en les changeant, mais par leur manière de les utiliser à des fins et en fonction de références étrangères au système qu'ils ne pouvaient fuir. Ils étaient autres, à l'intérieur même de la colonisation qui les « assimilait » extérieurement; leur usage de l'ordre dominant jouait son pouvoir, qu'ils n'avaient pas les moyens de récuser; ils lui échappaient sans le quitter. La force de leur différence tenait dans des procédures de « consommation ». A un moindre degré, une équivoque semblable s'insinue dans nos sociétés avec l'usage que des milieux « populaires » font des cultures diffusées et imposées par les « élites » productrices de langage.

La présence et la circulation d'une représentation (enseignée comme le code de la promotion socio-économique par des prédicateurs, par des éducateurs ou par des vulgarisateurs) n'indiquent nullement ce qu'elle est pour ses utilisateurs. Il faut encore analyser sa manipulation par les pratiquants qui n'en sont pas les fabricateurs. Alors seulement on peut apprécier l'écart ou la similitude entre la production de l'image et la production secondaire qui se cache dans les procès de son utilisation.

Notre recherche se situe dans cet écart. Elle pourrait avoir pour repère théorique la *construction* de phrases propres avec un vocabulaire et une syntaxe *reçus*. En linguistique, la « performance » n'est pas la « compétence »; l'acte de parler (et toutes les tactiques énonciatives qu'il implique) n'est pas réductible à la connaissance de la langue. A se placer dans la perspective de l'énonciation, propos de cette étude, on privilégie l'acte de parler: il *opère* dans le champ d'un système linguistique; il met en jeu une *appropriation*, ou une réappropriation, de la langue par des locuteurs; il instaure un *présent* relatif à un moment et à un

lieu; et il pose un *contrat avec l'autre* (l'interlocuteur) dans un réseau de places et de relations. Ces quatre caractéristiques de l'acte énonciatif³ pourront se retrouver en bien d'autres pratiques (marcher, cuisiner, etc.). Une visée s'indique au moins dans ce parallèle, qui ne vaut que partiellement, on le verra. Elle suppose qu'à la manière des Indiens les usagers « bricolent » avec et dans l'économie culturelle dominante les innombrables et infinitésimales métamorphoses de sa loi en celle de leurs intérêts et de leurs règles propres. De cette activité fourmilière, il faut repérer les procédures, les soutiens, les effets, les possibilités.

Les procédures de la créativité quotidienne

Une autre référence précise une seconde détermination de cette recherche. Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault substitue à l'analyse des appareils qui exercent le pouvoir (c'est-à-dire des institutions localisables, expansionnistes, répressives et légales) celle des « dispositifs » qui ont « vampirisé » les institutions et réorganisé en sous-main le fonctionnement du pouvoir: des procédures techniques « minuscules », jouant sur et avec des détails, ont redistribué l'espace pour en faire l'opérateur d'une « surveillance » généralisée⁴. Problématique très neuve. Pourtant une fois de plus, cette « microphysique du pouvoir » privilégie l'appareil producteur (de la « discipline »), même si, dans « l'éducation », elle décèle le système d'une « répression » et si elle montre comment, dans les coulisses, des technologies muettes déterminent ou court-circuitent les mises en scène institutionnelles. S'il est vrai que partout s'étend et se précise le quadrillage de la « surveillance », il est d'autant plus urgent de déceler comment une société entière ne s'y

réduit pas ; quelles procédures populaires (elles aussi « minuscules » et quotidiennes) jouent avec les mécanismes de la discipline et ne s'y conforment que pour les tourner ; enfin quelles « manières de faire » forment la contrepartie, du côté des consommateurs (ou « dominés » ?), des procédés muets qui organisent la mise en ordre sociopolitique.

Ces « manières de faire » constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle. Elles posent des questions analogues et contraires à celles que traitait le livre de Foucault : analogues, puisqu'il s'agit de distinguer les opérations quasi microbiennes qui prolifèrent à l'intérieur des structures technocratiques et en détournent le fonctionnement par une multitude de « tactiques » articulées sur les « détails » du quotidien ; contraires, puisqu'il ne s'agit plus de préciser comment la violence de l'ordre se mue en technologie disciplinaire, mais d'exhumer les formes subreptices que prend la créativité dispersée, tactique et bricoleuse des groupes ou des individus pris désormais dans les filets de la « surveillance ». Ces procédures et ruses de consommateurs composent, à la limite, le réseau d'une anti-discipline⁵ qui est le sujet de ce livre.

La formalité des pratiques

On peut supposer que ces opérations multiformes et fragmentaires, relatives à des occasions et à des détails, insinuées et cachées dans les appareils dont elles sont les modes d'emploi, et donc dépourvues d'idéologies ou d'institutions propres, obéissent à des règles. Autrement dit, il doit y avoir une logique de ces pratiques. C'est revenir au problème, déjà ancien, de ce qu'est un *art* ou « manière de faire ». Des Grecs à

Durkheim, en passant par Kant, une longue tradition s'est attachée à préciser les formalités complexes (et pas du tout simples ou « pauvres ») qui peuvent rendre compte de ces opérations-là⁶. Par ce biais, la « culture populaire » se présente différemment, ainsi que toute une littérature dite « populaire » : elle se formule essentiellement en « arts de faire » ceci ou cela⁷, c'est-à-dire en consommations combinatoires et utilisatrices. Ces pratiques mettent en jeu une *ratio* « populaire », une manière de penser investie dans une manière d'agir, un art de combiner indissociable d'un art d'utiliser.

Pour saisir la formalité de ces pratiques, j'ai joué sur deux sortes d'enquêtes. Les premières, plus descriptives, ont porté sur quelques manières de faire sélectionnées d'après l'intérêt qu'elles présentaient dans la stratégie de l'analyse, et en vue d'obtenir des variantes assez différenciées : pratiques de la lecture, pratiques d'espaces urbains, utilisations des ritualisations quotidiennes, réemplois et fonctionnements de la mémoire à travers les « autorités » qui rendent possibles (ou permettent) les pratiques quotidiennes, etc. En outre, deux monographies plus détaillées essaient de suivre en leurs entrelacs les opérations propres soit à la recomposition d'un espace (le quartier de la Croix-Rousse à Lyon) par des pratiques familiales, soit aux tactiques de l'art culinaire, qui organisent à la fois un réseau de relations, des « bricolages » poétiques et un réemploi des structures marchandes⁸.

La seconde série d'enquêtes a porté sur la littérature scientifique susceptible de fournir des hypothèses permettant de prendre au sérieux la logique de cette pensée qui ne se pense pas. Trois champs offrent un intérêt particulier. D'une part, des travaux sociologiques, anthropologiques, voire historiques (de E. Goffman à P. Bourdieu, de Mauss à M. Detienne, de J. Boissevain à E. O. Laumann) élaborent une théorie

de ces pratiques, mixtes de rites et de bricolages, manipulations d'espaces, opérateurs de réseaux⁹. D'autre part, depuis J. Fishman, les recherches ethno-méthodologiques et sociolinguistiques de H. Garfinkel, W. Labov, H. Sacks, E. A. Schegloff, etc., dégagent les procédures d'interactions quotidiennes relatives à des structures d'expectation, de négociation et d'improvisation propres au langage ordinaire¹⁰.

Enfin, outre les sémiotiques et les philosophies de la « convention » (de O. Ducrot à D. Lewis)¹¹, il faut interroger des logiques lourdes formalisées et leur élargissement en philosophie analytique, dans les domaines de l'action (G. H. von Wright, A. C. Danto, R. J. Bernstein)¹², du temps (A. N. Prior, N. Rescher et J. Urquhart)¹³ ou de la modalisation (G. E. Hughes et M. J. Cresswell, A. R. White)¹⁴. Lourd appareil qui cherche à saisir le feuilletage et la plasticité des énoncés ordinaires, combinaisons quasi orchestrales de parties logiques (temporalisation, modalisation, injonctions, prédicats d'action, etc.), dont les dominantes sont successivement déterminées par la circonstance et l'urgence conjoncturelle. Un travail analogue à celui qu'a entrepris Chomsky pour les pratiques orales de la langue doit s'attacher à rendre leur légitimité logique et culturelle aux pratiques quotidiennes, au moins dans les secteurs, encore étroits, où nous disposons d'instruments pour en rendre compte.

Recherche complexe parce que ces pratiques tour à tour exacerbent et déroutent nos logiques. Elle rencontre les regrets du poète et, comme lui, elle lutte avec l'oubli : « Et j'oubliais le hasard de la circonstance, le calme ou la précipitation, le soleil ou le froid, le début ou la fin de la journée, le goût des fraises ou de l'abandon, le message à demi entendu, la une des journaux, la voix au téléphone, la conversation la plus anodine, l'homme ou la femme le plus anonyme, tout ce qui parle, bruit, passe, effleure, rencontre »¹⁵.

La marginalité d'une majorité

Ces trois déterminations rendent possible une traversée du champ culturel, traversée définie par une problématique de recherche et ponctuée de sondages localisés en fonction d'hypothèses de travail à vérifier. Elle tente de repérer les types d'opérations qui caractérisent la consommation dans le quadrillage d'une économie et de reconnaître en ces pratiques d'appropriation les indicateurs de la créativité qui pullule là même où disparaît le pouvoir de se donner un langage propre.

La figure actuelle d'une marginalité n'est plus celle de petits groupes, mais une marginalité massive ; c'est cette activité culturelle des non-producteurs de culture, une activité non signée, non lisible, non symbolisée, et qui reste la seule possible à tous ceux qui pourtant paient, en les achetant, les produits-spectacles où s'épelle une économie productiviste. Elle s'universalise. Cette marginalité est devenue majorité silencieuse.

Cela ne signifie pas qu'elle soit homogène. Les procédures par lesquelles s'opère le réemploi de produits liés ensemble en une sorte de langue obligatoire ont des fonctionnements relatifs à des situations sociales et à des rapports de forces. Le travailleur immigré n'a pas, devant les images de la télé, le même espace de critique ou de création que le cadre moyen français. Sur le même terrain, la faiblesse en moyens d'information, en biens financiers et en « assurances » de toute sorte appelle un surcroît de ruse, de rêve ou de rire. Des dispositifs semblables, jouant sur des rapports de forces inégaux, ne génèrent pas des effets identiques. D'où la nécessité de différencier les « actions » (au sens militaire du terme) qui s'effectuent à l'intérieur du quadrillage des consommateurs par le

système des produits, et de faire des distinctions entre les marges de manœuvre que laissent aux utilisateurs les conjonctures dans lesquelles ils exercent leur « art ».

La relation des procédures avec les champs de force où elles interviennent doit donc introduire une analyse *polémologique* de la culture. Comme le droit (qui en est un modèle), la culture articule des conflits et tour à tour légitime, déplace ou contrôle la raison du plus fort. Elle se développe dans l'élément de tensions, et souvent de violences, à qui elle fournit des équilibres symboliques, des contrats de compatibilité et des compromis plus ou moins temporaires. Les tactiques de la consommation, ingéniosités du faible pour tirer parti du fort, débouchent donc sur une politisation des pratiques quotidiennes.

2. TACTIQUES DE PRATIQUANTS

Ce schéma, trop dichotomiste, des relations que les consommateurs entretiennent avec les dispositifs de la production s'est diversifié en cours de travail selon trois modes : recherche des problématiques susceptibles d'articuler le matériau recueilli ; description de quelques pratiques (lire, parler, marcher, habiter, cuisiner, etc.) retenues comme significatives ; extension de l'analyse de ces opérations quotidiennes à des secteurs scientifiques apparemment régis par un autre type de logique. A présenter les cheminements effectués dans ces trois directions, le propos d'ensemble se nuance.

Trajectoires, tactiques et rhétoriques

Producteurs méconnus, les consommateurs produisent par leurs pratiques signifiantes quelque chose qui pourrait avoir la figure des « lignes d'erre » dessinées par les jeunes autistes de F. Deligny¹⁶. Dans l'espace technocratiquement bâti, écrit et fonctionnalisé où ils circulent, leurs trajectoires forment des phrases imprévisibles, des « traverses » en partie illisibles. Bien qu'elles soient composées avec les vocabulaires de langues reçues et qu'elles restent soumises à des syntaxes prescrites, elles tracent les ruses d'intérêts autres et de désirs qui ne sont ni déterminés ni captés par les systèmes où elles se développent¹⁷.

Même la statistique n'en connaît presque rien, puisqu'elle se contente de classer, calculer et mettre en tableaux les unités « lexicales » dont ces trajectoires sont composées mais à quoi elles ne se réduisent pas, et de le faire en fonction de catégories et de taxinomies qui lui sont propres. Elle saisit le matériau de ces pratiques, et non leur *forme* ; elle repère les éléments utilisés, et non le « phrasé » dû au bricolage, à l'inventivité « artisanale », à la discursivité qui combinent ces éléments tous « reçus » et couleur muraille. A décomposer ces « vagabondages efficaces » en unités qu'elle définit elle-même, à recomposer selon ses codes les résultats de ses découpages, l'enquête statistique ne « trouve » que de l'homogène. Elle reproduit le système auquel elle appartient et elle laisse hors de son champ la prolifération des histoires et opérations hétérogènes qui composent les patchworks du quotidien. La force de ses calculs tient à sa capacité de diviser, mais c'est précisément par cette fragmentation analytique qu'elle perd ce qu'elle croit chercher et représenter¹⁸.

La « trajectoire » évoque un mouvement, mais elle

résulte encore d'une projection sur un plan, d'une mise à plat. C'est une transcription. Un graphe (que l'œil peut maîtriser) est substitué à une opération ; une ligne réversible (lisible dans les deux sens), à une série temporellement irréversible ; une trace, à des actes. Je recours donc plutôt à une distinction entre *tactiques* et *stratégies*.

J'appelle « stratégie » le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un « environnement ». Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un *propre* et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique.

J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre¹⁹. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. Le « propre » est une victoire du lieu sur le temps. Au contraire, du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y « saisir au vol » des possibilités de profit. Ce qu'elle gagne, elle ne le garde pas. Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des « occasions ». Sans cesse le faible doit tirer parti de forces qui lui sont étrangères. Il l'effectue en des moments opportuns où il combine des éléments hétérogènes (ainsi, au supermarché, la ménagère confronte des données hétérogènes et mobiles, telles que les provisions au frigo, les goûts, appétits et humeurs de ses hôtes, les produits meilleur marché et leurs alliages possibles avec ce qu'elle a déjà chez elle, etc.), mais leur synthèse

intellectuelle a pour forme non un discours, mais la décision même, acte et manière de « saisir » l'occasion.

Beaucoup de pratiques quotidiennes (parler, lire, circuler, faire le marché ou la cuisine, etc.) sont de type tactique. Et aussi, plus généralement, une grande partie des « manières de faire » : réussites du « faible » contre le plus « fort » (les puissants, la maladie, la violence des choses ou d'un ordre, etc.), bons tours, arts de faire des coups, astuces de « chasseurs », mobilités manœuvrières, simulations polymorphes, trouvailles jubilatoires, poétiques autant que guerrières. Ces performances opérationnelles relèvent de savoirs très anciens. Les Grecs les désignaient par la *mêtis*²⁰. Mais elles remontent à bien plus haut, à d'immémoriales intelligences avec les ruses et les simulations de plantes ou de poissons. Du fond des océans aux rues des mégapoles, les tactiques présentent des continuités et des permanences.

Dans nos sociétés, elles se multiplient avec l'effritement des stabilités locales comme si, de ne plus être fixées par une communauté circonscrite, elles se désorbitaient, errantes, et assimilaient les consommateurs à des immigrants dans un système trop vaste pour qu'il soit le leur et tissé trop serré pour qu'ils puissent lui échapper. Mais elles introduisent un mouvement brownien dans ce système. Ces tactiques manifestent aussi à quel point l'intelligence est indissociable des combats et des plaisirs quotidiens qu'elle articule, alors que les stratégies cachent sous des calculs objectifs leur rapport avec le pouvoir qui les soutient, gardé par le lieu propre ou par l'institution.

Pour différencier les types de tactiques, la rhétorique fournit des modèles. Rien de surprenant puisque, d'une part, elle décrit les « tours » dont une langue peut être à la fois le lieu et l'objet, et que, d'autre part, ces manipulations sont relatives aux occasions et aux manières de changer (séduire, persuader, utiliser) le

vouloir de l'autre (le destinataire)²¹. Pour ces deux raisons, la rhétorique ou science des « manières de parler » offre un appareil de figures types à l'analyse des manières de faire quotidiennes alors qu'elle est, en principe, exclue du discours scientifique. Deux logiques de l'action (l'une tactique, l'autre stratégique) se dégagent de ces deux façons de pratiquer le langage. Dans l'espace de la langue (comme en celui des jeux), une société explicite davantage les règles formelles de l'agir et les fonctionnements qui les différencient.

Dans l'immense corpus rhétorique consacré à l'art de dire ou de faire, les sophistes ont une place privilégiée, du point de vue des tactiques. Ils avaient pour principe, d'après Corax, de rendre « la plus forte » la position « plus faible » et ils prétendaient posséder l'art de retourner le pouvoir par une manière d'utiliser l'occasion²². Leurs théories inscrivent d'ailleurs les tactiques dans une longue tradition de réflexions sur les rapports que la raison entretient avec l'action et l'instant. Passant par *L'Art de la guerre* de Sun Tzu en Chine²³ ou par l'anthologie arabe du *Livre des ruses*²⁴, cette tradition d'une logique articulée sur la conjoncture et sur le vouloir de l'autre conduit jusqu'à la sociolinguistique contemporaine.

Lire, converser, habiter, cuisiner...

Pour décrire ces pratiques quotidiennes qui produisent sans capitaliser, c'est-à-dire sans maîtriser le temps, un point de départ s'imposait parce qu'il est le foyer exorbité de la culture contemporaine et de sa consommation : *la lecture*. De la télé au journal, de la publicité à toutes les épiphanies marchandes, notre société cancérisse la vue, mesure toute réalité à sa capacité de montrer ou de se montrer et mue les communications en voyages de l'œil. C'est une épopée

de l'œil et de la pulsion de lire. L'économie elle-même, transformée en « sémiocratie »²⁵, foment une hypertrophie de la lecture. Au binôme production-consommation, on pourrait substituer son équivalent général : écriture-lecture. La lecture (de l'image ou du texte) paraît d'ailleurs constituer le point maximal de la passivité qui caractériserait le consommateur, constitué en voyeur (troglodyte ou itinérant) dans une « société du spectacle »²⁶.

En fait, l'activité liseuse présente au contraire tous les traits d'une production silencieuse : dérive à travers la page, métamorphose du texte par l'œil voyageur, improvisation et expectation de significations induites de quelques mots, enjambements d'espaces écrits, danse éphémère. Mais inapte au stockage (sauf s'il écrit ou « enregistre »), le lecteur ne se garantit pas contre l'usure du temps (il s'oublie en lisant et il oublie ce qu'il a lu) sinon par l'achat de l'objet (livre, image) qui n'est que l'ersatz (la trace ou la promesse) d'instant « perdus » à lire. Il insinue les ruses du plaisir et d'une réappropriation dans le texte de l'autre : il y braconne, il y est transporté, il s'y fait pluriel comme des bruits de corps. Ruse, métaphore, combinatoire, cette production est aussi une « invention » de mémoire. Elle fait des mots les issues d'histoires muettes. Le lisible se change en mémorable : Barthes lit Proust dans le texte de Stendhal²⁷ ; le spectateur lit le paysage de son enfance dans le reportage d'actualité. La mince pellicule de l'écrit devient un remuement de strates, un jeu d'espaces. Un monde différent (celui du lecteur) s'introduit dans la place de l'auteur.

Cette mutation rend le texte habitable à la manière d'un appartement loué. Elle transforme la propriété de l'autre en lieu emprunté, un moment, par un passant. Les locataires opèrent une mutation semblable dans l'appartement qu'ils meublent de leurs gestes et de leurs souvenirs ; les locuteurs, dans la langue où ils

glissent les messages de leur langue natale et, par l'accent, par des « tours » propres, etc., leur propre histoire ; les piétons, dans les rues où ils font marcher les forêts de leurs désirs et de leurs intérêts. De même les usagers des codes sociaux les tournent en métaphores et en ellipses de leurs chasses. L'ordre régnant sert de support à des productions innombrables, alors qu'il rend ses propriétaires aveugles sur cette créativité (ainsi de ces « patrons » qui *ne peuvent voir* ce qui s'invente de *différent* dans leur propre entreprise²⁸). A la limite, cet ordre serait l'équivalent de ce que les règles de mètre et de rime étaient pour les poètes d'antan : un ensemble de contraintes stimulant des trouvailles, une réglementation dont jouent les improvisations.

La lecture introduit donc un « art » qui n'est pas de passivité. Il ressemble plutôt à celui dont la théorie a été faite par des poètes et des romanciers médiévaux : une novation infiltrée dans le texte et dans les termes mêmes d'une tradition. Imbriquées dans les stratégies de la modernité (qui identifient la création à l'invention d'un langage propre, culturel ou scientifique), les procédures de la consommation contemporaine semblent constituer un art subtil de « locataires » assez avisés pour insinuer leurs mille différences dans le texte qui fait loi. Au Moyen Age, le texte s'encadrait dans la théorie des quatre ou sept lectures dont il était susceptible. Et c'était un livre. Désormais, ce texte ne vient plus d'une tradition. Il est imposé par la génération d'une technocratie productiviste. Ce n'est plus un livre référentiel, mais la société tout entière devenue texte, faite écriture de la loi anonyme de la production.

A cet art de lecteurs, il a été utile d'en comparer d'autres. Par exemple, l'art des causeurs : les rhétoriques de la conversation ordinaire sont des pratiques transformatrices de « situations de parole », de productions verbales où l'entrelacs des positions locu-

trices instaure un tissu oral sans propriétaires individuels, les créations d'une communication qui n'appartient à personne. La conversation est un effet provisoire et collectif de compétences dans l'art de manipuler des « lieux communs » et de jouer avec l'inévitable des événements pour les rendre « habitables »²⁹.

Mais la recherche s'est surtout consacrée aux pratiques de l'espace³⁰, aux manières de fréquenter un lieu, aux procès complexes de l'art culinaire, et aux mille façons d'instaurer une fiabilité dans les situations subies, c'est-à-dire d'y ouvrir une possibilité de les vivre en y réintroduisant la mobilité plurielle d'intérêts et de plaisirs, un art de manipuler et de jouir³¹.

Extensions : prospectives et politiques

L'analyse de ces tactiques s'est étendue à deux domaines dont l'étude avait été prévue, mais dont l'approche s'est transformée au cours de l'étude : l'un concerne la prospective ; l'autre, le sujet dans la vie politique.

Des travaux de prospective, le caractère « scientifique » d'emblée fait question. Si l'objectif en est finalement une intelligibilité de la réalité présente et la règle, un souci de cohérence, il faut constater d'une part le caractère inopérateur d'un nombre croissant de concepts et d'autre part l'inadéquation des procédures à une pensée de l'espace (objet visé, l'espace ne se retrouve plus à partir des déterminantes politiques ou économiques utilisées, et il n'en existe pas de théorie)³². La métaphorisation des concepts employés, l'écart entre l'atomisation qui caractérise la recherche et la globalisation qui est la contrainte de l'exposé, etc. suggèrent qu'il faut prendre comme une définition du discours lui-même la « simulation » qui caractérisait sa méthode.

Aussi en est-on venu à considérer dans les études de prospective : 1. les rapports qu'une *rationalité* entretient avec un *imaginaire* (qui est dans le discours l'indice de son lieu de production); 2. la différence entre les tâtonnements, ruses pragmatiques et *tactiques* successives qui jalonnent l'investigation pratique et, d'autre part, les représentations *stratégiques* qui sont offertes aux destinataires comme le produit final de ces opérations³³.

On constate, dans les discours, le retour subreptice d'une *rhétorique* métaphorisant les « champs propres » de l'analyse scientifique, et, dans les bureaux d'études, une distance croissante des *pratiques effectives* et quotidiennes (qui sont de l'ordre de l'art culinaire) par rapport aux écritures en « scénarios » qui jalonnent de tableaux utopiques le murmure des manières de faire en chaque laboratoire : d'une part, des mixtes de science et de fiction ; d'autre part, la disparité entre les spectacles de stratégies globales et l'opaque réalité de tactiques locales. On est donc amené à s'interroger sur les « dessous » de l'activité scientifique, et à se demander si elle ne fonctionne pas à la manière d'un collage qui juxtapose, mais articule de moins en moins les ambitions théoriques affichées par le discours et la persistance têtue, rémanente, de ruses millénaires dans le travail quotidien des bureaux et des labos. En tout cas, cette structure clivée, observable en tant d'administrations ou d'entreprises, oblige à repenser toutes ces tactiques jusqu'ici trop déniées par l'épistémologie de la science.

Le problème ne concerne pas seulement les procès effectifs de la production. Il met en cause, sous une forme différente, le *statut de l'individu* dans les systèmes techniques, puisque l'investissement du sujet diminue à la mesure de leur expansion technocratique. De plus en plus contraint et de moins en moins concerné par ces vastes encadrements, l'individu s'en

détache sans pouvoir en sortir, et il lui reste à ruser avec eux, à « faire des coups », à trouver dans la mégapole électrotechnicisée et informatisée « l'art » des chasseurs ou des ruraux de naguère. L'atomisation du tissu social donne aujourd'hui une pertinence *politique* à la question du sujet. A preuve, les symptômes que sont les actions ponctuelles, les opérations locales et jusqu'aux formations écologiques que préoccupe pourtant, par priorité, la volonté de gérer collectivement les relations à l'environnement. Ces manières de se réapproprier le système produit, créations de consommateurs, visent à une *thérapeutique de socialités détériorées* et utilisent des techniques de réemploi où l'on peut reconnaître les procédures des pratiques quotidiennes. Une politique de ces ruses est donc à élaborer. Dans la perspective ouverte par *Malaise dans la civilisation*, elle doit aussi s'interroger sur ce que peut être aujourd'hui la représentation publique (« démocratique ») des alliances microscopiques, multiformes et innombrables entre *manipuler* et *jouir*, réalité fuyante et massive d'une activité sociale qui joue avec son ordre.

Visionnaire acéré, Witold Gombrowicz donnait à cette « politique » son héros — cet anti-héros qui hante notre recherche — lorsqu'il faisait parler le petit fonctionnaire (l'« homme sans qualités » de Musil, « l'homme ordinaire » à qui Freud consacre *Malaise dans la civilisation*) dont le refrain est « quand on n'a pas ce que l'on aime, il faut aimer ce que l'on a » : « J'ai dû, vous le comprenez, recourir toujours davantage à de tout petits plaisirs, presque invisibles, des côtés... Vous n'avez pas idée combien, avec ces petits détails, on devient immense, c'est incroyable comme on grandit »³⁴.

Pipe & Dolly Production 

Pipe & Dolly Production 

Pipe & Dolly Production 