



**Penser une signature
au cinéma**

Caroline San Martin

Pourquoi dresser des monographies ? A travers les considérations théoriques et philosophiques de Foucault, Deleuze, Guattari, Rancière et Brenez, en s'appuyant sur la filmographie de Wong Kar-wai, cet article propose de penser la notion d'auteur en général et au cinéma, en particulier.

Travailler une filmographie implique d'en présupposer l'unité. Il s'agit à la fois d'une unité en termes de constance de valeur, de cohérence conceptuelle, d'uniformité stylistique et d'une concentration dans le temps. Cette unité sert de classification. En effet, une filmographie devient en soi un regroupement, une délimitation ainsi qu'une distinction. Une filmographie rassemble les productions qui s'unissent sous un nom. Comment se traduit cette unité dans l'œuvre ? Quels présupposés doivent être considérés pour pouvoir parler de signature ? Il semble qu'un corpus unifié par la signature d'un auteur se définisse selon trois critères. Tout d'abord, l'œuvre doit être identifiée. Ensuite, l'œuvre pose le problème de sa délimitation - la notion d'auteur en propose une. Ce dernier aurait donc une fonction unificatrice. Enfin, un auteur, en même temps qu'il la déplie et l'explore, crée à même une image de la pensée. Il hérite de problématiques, de présupposés qui s'immiscent dans les siens et qu'il contribue à alimenter.

Identité de l'œuvre

Un cinéaste a une idée. Une idée, nous dit Deleuze dans *L'Abécédaire*, se présente sous forme de création, de concept. En effet, on ne découvre jamais un concept, on le crée. Un concept est une tentative de réponse à un problème. Notre premier présupposé remonte à la notion de problématique ou plutôt de problème. Une œuvre déplie un problème. Un énoncé, un film, un concept n'ont de sens qu'en fonction d'un problème auquel ils se rapportent. « Tout concept renvoie à un problème, à des problèmes sans lesquels il n'aurait pas de sens, et qui ne peuvent eux-mêmes être dégagés ou compris qu'au fur et à mesure de leurs solutions »[1]. Si nous posons que l'identité de l'œuvre renvoie à un problème, alors nous pouvons convenir de trois choses. Dans un premier temps, ce qui fait identité dans l'œuvre, ce qui lui donne sens, en tant que singularité, c'est le problème. Le problème devient ce que l'œuvre déplie de film en film. Ensuite, nous posons que tout film, toute filmographie, renvoie à un problème. A la fois, le problème se joue dans l'œuvre et l'œuvre se joue dans le problème. Les deux se lient, glissent l'un dans l'autre. Enfin, ceci implique également que le problème, les problèmes, sont reconduits de film en film. En effet, chaque film repose le ou les problèmes pour rejouer la solution déduite du précédent. C'est peut-être cela qui empêche de parler de suite entre *In the Mood for Love* et *2046*. Si les deux films rejouent le même problème, ce n'est pas la même solution qui se dessine. Plus encore, chaque film explore une partie du problème. Alors, l'un vient compléter l'autre, non pas qu'il manquait quelque chose à *In the Mood for Love*, mais *2046* expérimente de nouvelles façons de se confronter aux problèmes que posait son prédécesseur - *2046* se compose sous le mode d'une nouvelle vitesse existentielle. A ce titre, il propose une nouvelle allure au questionnement de *In the Mood for Love*. Les deux films re-posent la question du cinéaste - la question de temps. C'est un tout autre rapport au temps qui se déplie. Nostalgie et ralenti laissent place à fuite et accéléré. Tout l'effort de Leung et Cheung face au temps consiste à en prévenir la fuite. Cette tentative se traduit à l'image (ralentis, successivité, fréquence dans le montage), dans la bande son (utilisation répétitive du thème musical, redite et répétition de

dialogues, bruits : la scène de la séparation, les portes qui s'ouvrent et se ferment, les jeux dans la salle commune...). *2046* se confronte, lui aussi, à cette fuite mais, cette fois-ci, elle n'est jamais anticipée. Pire, il n'est jamais question d'espérer y échapper (rupture de Leung et Ziyi, séparation de Leung et Li). Bien évidemment, un problème teinte un film. Tous les éléments du film tracent les chemins qui servent à poser le problème. Il se retrouve à tous les niveaux du film (son, image, dialogue, narration, thème). Il se formule en termes cinématographiques. C'est-à-dire que le rapport à l'image en est affecté - cadrages penchés, ralentis, panoramiques filés, composition du plan qui propose la cohabitation de deux temporalités. Il en est de même pour la composition sonore - l'utilisation d'un thème comme retour, la répétition de dialogues, le récit dans le récit visant à subjectiver le temps. Enfin, il teinte la narration - le temps se retrouve dans les titres (*Ashes of Time*), à l'intérieur des intrigues (la date de péremption des boîtes d'ananas dans *Chungking Express*), dans les attentes (*Fallen Angels*), les pauses (*Chungking Express*), ou dans les décalages horaires (*Happy Together*). Considérer que l'identité de l'œuvre renvoie à un problème a deux conséquences. La première se déduit de ce que nous venons de pointer. L'identité d'une œuvre apparaît dans une esthétique particulière à l'œuvre. Les esthétiques et thématiques sont singulières car elles renvoient au problème de l'œuvre. Ainsi se dégage une seconde conséquence. Un problème ne se rattache plus seulement à la dramaturgie. C'est-à-dire que même s'il apparaît comme thématique, il se distance de la seule catégorisation qui le rattache à une simple donnée du film. Poser le temps comme problème dans un film, c'est ouvrir un horizon de sens. Dans *Fallen Angels*, bien plus qu'un flash back, la séquence clip propose un temps subjectivé, un temps éprouvé et reprend alors le problème posé par Wong Kar-wai, le temps comme affect pur. Donc, de film en film, c'est une nouvelle allure du questionnement qui se dessine. Cette nouvelle allure ouvre sur une perspective inhabituelle de ce qui était familier.

Si de film en film, dans une filmographie, ce sont les différentes allures du problème qui se déploient, alors il faudra considérer, dans un premier temps, que le problème ne cesse de renouveler ses solutions, et qu'il se trouve toujours dans un carrefour de problèmes. De film en film, nous découvrons de nouvelles solutions. Le problème auquel nous n'avons cessé d'être sensibles - le problème d'une œuvre - et c'est là ce qui le différencie d'un faux problème [2], précise Deleuze, conserve en soi sa charge de nouveauté dans une sorte d'éternité virtuelle où il attend d'être réactivé, métamorphosé. Un problème n'a de cesse d'habiter son auteur et se voit relancé de film en film. C'est dans cette relance que se lit l'identité d'une œuvre. Ce second point se rapproche de ce que est entendu sous les termes de circulation chez Brenez, de constellation chez Fontanier et de rhizome chez Deleuze. Un problème est toujours multiple. « La multiplicité ne doit pas désigner une combinaison de multiple et d'un, mais au contraire une organisation propre au multiple en tant que tel, qui n'a nullement besoin de l'unité pour former un système » [3]. Or qu'est-ce qui crée l'identité d'une œuvre sinon son propre système d'agencement ? Tout d'abord, de film en film, si le problème ne cesse de revenir, cela implique que chaque film a un devenir. Qu'est-ce qui revient ? Ce qui revient *ce sont les forces*. Les forces reviennent. Ce sont elles qui sous-tendent le problème. Qu'est-ce qui change ? Ce qui change, *ce sont les formes*. Le problème incarne de nouvelles formes. Il propose de nouveaux rapports. Dans ces séries de mutations, ce sont les conditions des rapports qui se renouvellent. Afin d'explorer le problème, chaque composante pourra bifurquer, être composée autrement, constituant d'autres régions pour une même filmographie. « Un concept n'exige pas seulement un problème sous lequel il remanie ou remplace des concepts précédents, mais un carrefour de problèmes où il s'allie à d'autres concepts coexistants » [4] Si nous revenons à la filmographie de Wong Kar-wai, ceci implique qu'un problème, un grand axe de réflexion et de questionnement peut résonner, entrer en relation, en exclure un autre. Aussi, cette question du

temps appelle, bien souvent, le problème de l'incommunicabilité. Ce point nous amène, chez le cinéaste hongkongais, sur le terrain de la jeunesse avec la difficulté des relations amoureuses, le contournement des règles, l'instauration de nouveaux codes ou encore l'incompréhension qui se déplie et reviennent sous différentes formes, à la fois au sein d'un même film ou bien ces derniers circulent de film en film. Les non-dits et les méprises sont autant de ruptures en terme lien. Ils repensent, dans l'action, la déconnexion des mouvements qui relancent, à leur tour, la question du temps. Attention, le problème auquel se confronte une filmographie est différent d'un problème d'actualité. Il ne sera jamais question de représenter un problème. Le problème n'est jamais la retranscription d'une réalité actuelle. Il peut cependant rejouer des questions. A ce titre, Wong Kar-wai rejoue la crise identitaire de la réunification à la Chine. Il ne s'agit jamais de représenter la crise, mais de remonter aux conditions, aux forces qui sous-tendent la crise. Et ce sont ces mêmes forces qui se voient réinjectées dans le film, en proie à de nouveaux rapports de composition.

>>>

La notion d'auteur

Nous avons vu qu'un corpus est unifié par un problème. Le problème est contenu dans chaque film et jamais la totalité ne s'actualise. Ainsi, dans l'image, les nouvelles compositions sont à la fois contenues mais jamais, pour autant, déductibles. De cet aspect, se dégage déjà l'idée de signature d'un réalisateur. La signature rassemble au-delà de l'écart, elle formule le ET. Aussi, une filmographie est un carrefour de problèmes dans lequel tout est appelé à se rejouer. Mais ce qui se rejoue, c'est du nouveau. La vision d'un auteur repose sur la différence que pose le problème en se jouant. Ce qui se rejoue, ce sont de nouveaux rapports de forces. Ou plutôt, devrions-nous dire, ce qui importe dans la répétition c'est l'effraction que produit une telle différence. Ce qui importe entre *In the Mood for Love* et *2046* c'est cette impossibilité de considérer l'un comme suite de l'autre. Pourquoi la différence nous importe-t-elle autant ? Cela nous importe car c'est une redistribution originale, inédite, nouvelle qui surgit à chaque effraction de non-reconnaissance dans une œuvre. Tout à coup, les éléments, un enchaînement, un thème ne se reconnaît plus et la différence surgit et s'affirme. Il s'agit donc d'une nouvelle position de problème. Cette nouvelle donne peut alors dévoiler des données jusque là restées insignifiantes - d'où notre idée de potentiel présent non actualisé. De film en film, Wong Kar-wai procède par conjonctions virtuelles, les gros plans fixes sur les horloges de *Days of Being Wild* se rejouent dans les attentes des personnages de *Fallen Angels*. Les attentes et rendez-vous manqués se déclinaient déjà dans les dates de péremption de *Chungking Express*. Il semble que, de film en film, il soit plutôt question de contracter l'image plutôt que de la dilater. « Chercher le plus petit circuit qui fonctionne comme limite intérieure de tous les autres, et qui accole à l'image actuelle une sorte de double immédiat, symétrique, consécutif ou même simultané » [5]. Mais, en même temps, des liens multiples ne cessent de se créer. Pour accéder à ce plus petit circuit, de nombreuses conjonctions virtuelles se succèdent. Chaque recoupement semble exponentiel. Les images cristallisent, « elles attirent leur contenu, le font cristalliser, le composent d'une image actuelle [l'image du film : la réunion au coin du mur de Leung et Li dans *2046*] et de son image virtuelle [l'image d'un autre film : une composition sensiblement similaire réunissait Leung et Cheung dans *In the Mood for Love*], de son image en miroir » [6]. Alors c'est toute l'œuvre de Wong Kar-wai qui se rejoue à chaque film. Pourtant, à chaque fois que l'œuvre se rejoue, elle dévoile des nouveaux rapports, se confronte à de nouveaux problèmes, crée de nouvelles compositions. Pourquoi faut-il

rejouer ? Il faut rejouer pour expérimenter des possibles. D'un film à l'autre, un auteur essaie des combinaisons. Ceci nous amène à notre second postulat. Problématiser, c'est expérimenter [7]. Les films, les personnages, les éléments de composition, les thèmes, les intrigues ne cessent de se rejouer eux-mêmes. Dans chaque film, ce qui s'actualise, c'est une part de nouveauté du problème inépuisable auquel se confronte l'auteur. Aussi, chaque film essaie des combinaisons. Si bien que de film en film, chez Wong Kar-wai, les éléments se confondent, les parcours, les souvenirs, les perceptions se répètent. Chaque répétition court derrière une autre et renvoie à une autre autour d'un point d'indiscernabilité. Alors, ce serait cela se confronter à la vision d'un auteur - se trouver dans le cristal. Ce qui se rejoue, c'est à la fois, ce qui a été joué et ce qui ne l'a pas encore été. Au sein d'une filmographie, la répétition donne à voir chaque film tel qu'il contient déjà tous ceux qui l'ont précédé, mais aussi, tous ceux qui suivront. Les films ne présentent pas seulement des images, affirme Deleuze, il les entoure également d'un monde. Par conséquent, le film n'a de cesse de se rejouer lui-même gardant toutes les vertus du commencement et du recommencement. Il ne s'agit pas ici, de provoquer, dans la répétition, les capacités du spectateur à déduire les formes à venir, mais bien de rejouer les forces qui sous-tendent les formes, afin de lui procurer les moyens d'en suivre le devenir.

Le film n'est pas le seul à se rejouer. L'auteur, lui-même se rejoue à chaque film. Comment se rejoue-t-il ? Il se rejoue en proposant, à chaque film, de nouvelles connexions entre ses films, de nouvelles connexions entre ses plans, de nouveaux rapports entre ses éléments de composition. Il installe une différence dans le système qu'il contribue à perpétuer. Il se rejoue en expérimentant une nouvelle façon de se confronter à ses problèmes. Aussi, il n'est plus, lui, auteur-sujet, mais une aptitude créatrice à formuler de nouveaux rapports dans l'image. Alors, et en ce sens, la vision du réalisateur renvoie à la « fonction-auteur » de Foucault. En effet, il ne s'agit aucunement de coupler auteur et individu, ou encore moins auteur et modèle d'individu. « Le nom de l'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas non plus situé dans la fiction de l'œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier ».[8]

En tant qu'auteur, le réalisateur sort du couplage auteur-personne, pour en composer un nouveau, auteur-œuvre. Dans ce nouveau couplage, l'auteur n'est plus tant appréhendé comme le garant du sens de l'œuvre, mais plutôt, nous livre Foucault dans son article « Qu'est-ce qu'un auteur ? », comme « le principe d'économie dans la prolifération des sens ». Aussi, bien plus qu'une identité, l'auteur acquiert des fonctions. Une vision singulière apparaît lorsqu'elle dévie d'un groupe de discours, lorsqu'elle présente une nouvelle image. Cette nouvelle image se proposera de composer avec de nouvelles forces. Ces forces n'auront alors, de cesse d'être relancées de film en film. Cette différence fait apparaître la singularité du travail d'un réalisateur. C'est d'ailleurs pour cela que Wong Kar-wai se détache très vite du courant auquel il appartenait. A la fois, l'œuvre traite du problème qu'elle déplie, mais la manière de le déplier dépend du problème lui-même. Le problème, n'a de cesse de se rejouer, sous différentes formes, dans l'image. Dans la filmographie de Wong Kar-wai, les miroirs sont omniprésents. Ils renvoient au simulacre, à l'affect, à la fiction dans la fiction - ils redoublent visuellement les constellations thématiques et narratives. Bref, avec le miroir, bien plus qu'une récurrence formelle, ce qui circule c'est une série intensive, un motif - une figure et son problème. D'un côté, un corpus unifié par une signature implique que cette signature rejoue, à tous les niveaux du film, les forces qui animent le problème d'un signataire. Dans un second temps, nous avons vu qu'une œuvre se lie à l'auteur puisqu'il en est le moteur de production. La circulation est induite par la différence qui s'injecte de film en film. La différence est affaire d'expérimentation. Or, cette différence n'a rien à voir avec une volonté de déceler, dans ce qui fuit, échappe, diffère, les

codes d'une nouvelle norme. Produire du nouveau signifie injecter de la différence. Cette logique de la circulation (répéter-différer) se situe toujours dans une dynamique de réciprocité.

Faire circuler les problèmes

La fonction d'un auteur, précise Foucault, ne s'exerce pas uniformément et de la même façon, sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation. A ce titre, elle n'est pas universelle, uniforme ou constante. Si un corpus est unifié par une signature, cela présuppose de considérer les conditions d'émergence d'une œuvre en aval, c'est-à-dire les séries d'opérations qui déplient le problème des films dans les films, et de présupposer, en amont, l'image de la pensée dans laquelle l'œuvre se produit. Aussi, le temps est venu d'affiner notre premier présupposé. Nous avons établi que l'œuvre trouve en elle-même, les principes qui régissent sa propre organisation. Or, si tout est pris dans une circulation, le dehors réinjecte, lui aussi, du nouveau dans la logique organisatrice du film. Le problème d'un film n'est pas sans lien avec le dehors. Plus encore, ce lien est nécessaire. Il est nécessaire pour deux raisons. Dans un premier temps, le dehors réinjecte du nouveau et permet ainsi de relancer une circulation en formulant un nouveau rapport. C'est comme cela que le problème conserve sa charge de nouveau et continue à décliner un nombre illimité de composition et déclinaison. La seconde raison de ce rapport au dehors réside en la possibilité qu'une rencontre avec le dehors fasse basculer le rapport de forces à tel point qu'il ne soit plus pertinent de le reconduire car un problème encore plus grand est rencontré. Ainsi, nous rappelle Rancière, une pratique artistique s'apprehende dans un régime donné [9]. Par là, nous entendons que la dérive n'aurait jamais été considérée comme une pratique artistique sous le régime représentatif. La seule personne apte à pratiquer la dérive était le fou. Il faudra attendre Baudelaire et le régime esthétique pour que la dérive devienne une pratique artistique. Wong Kar-wai appartient au régime esthétique ; dans ce sens, il s'inscrit dans une certaine contemporanéité face aux compositions formelles qu'il développe. Il est donc porté par une image de la pensée. Une image de la pensée ne se soucie pas uniquement de retranscrire une conjoncture mais définit une nouvelle logique pour la cohérence d'un nouveau système. Ainsi, chez Wong Kar-wai, se retrouve la rupture du schème sensori-moteur à travers la forme balade (errances et promenades dans Hong Kong), les situations dispersives et lacunaires (*2046*), les personnages secondaires qui deviennent principaux (Faye Wong dans *Chungking Express*), des personnages principaux qui disparaissent (Takeshi Kaneshiro dans *Chungking Express*). Au même titre que le problème qui habite les films, une filmographie se décline sous la logique du régime auquel elle appartient. A la fois, elle reconduit certains traits, mais aussi en annule (comme le complot si nous nous référons à la crise de l'image-action) et les fait muter (la question des clichés chez Wong Kar-wai), en crée de nouveaux. D'où l'idée de la participation du dehors. Pour reprendre le vocabulaire de Deleuze, nous ne sommes plus sous les lois d'une logique de la représentation. Le cinéma se décline sous une logique de la sensation. A ce titre, le primat des formes tombe, et laisse poindre une nouvelle image à l'intérieur de laquelle, ne cessent de se rejouer et se déjouer, de nouveaux rapports de forces.

« Au cinéma, tout se trouve pris dans une circulation » [10]. Pourquoi parler à nouveau de circulation ? Tout d'abord, les problèmes circulent. Alors si tout se retrouve, retrouve-t-on le même ? Aucunement. Jamais le même ne se retrouve car ce qui pousse au dévoilement de la singularité d'une œuvre réside justement dans la production nouvelle. Pourquoi la nouveauté a-t-elle une place si importante ? Elle a une place importante pour deux raisons. Tout d'abord, elle permet de rendre

visible la différence. Produire du nouveau est le vœu de toute création. Rendre visible une différence, c'est affirmer que le cinéma n'a pas encore tout donné. Si un système se répète et, comme nous l'avons vu, tourne sur lui-même, ce qui apparaît ne se loge jamais dans la similitude mais dans la différence. Aussi, de *In the Mood for Love* à *2046*, ce sont tous ces décalages qui frappent et surprennent. D'un film à l'autre, ce qui circule c'est l'espoir. En affirmant la différence, tout en reconduisant autant d'éléments, il apparaît que *2046* n'est qu'une des possibles suites. Aussi, dans cette optique, le film démontre l'inépuisable dans le possible. Une chose change et tout devient autre. Deuxièmement, la différence produit une échappée et relance la circulation. La différence produit le mouvement, elle le perpétue. Dans cet élan, elle empêche la reproduction du même et expérimente la production du nouveau. Dans *2046*, Gong Li remplace Maggie Cheung et tout est bouleversé. Le cadrage toujours fuyant se ressert. La profondeur de champ disparaît et écrase les personnages contre le mur. Les couleurs chaudes (rouge et orange) sont maintenant froides (vert et bleu). Deux déplacements s'opèrent simplement par l'entremise de ces deux changements formels. Tout d'abord, il n'y a aucune sensualité dans le baiser échangé entre Leung et Li. Les couleurs chaudes ne pouvaient alors pas être rejouées. De plus, la profondeur de champ également se devait d'être inexistante. En effet, les deux personnages franchissent l'espace que le premier couple avait toujours maintenu. Et nous voilà au début du *Dépeupleur* de Beckett. Un élément est modifié, le traitement de la couleur et la circulation réenchaînent sur une toute nouvelle allure du même questionnement : la séparation. Au début du *Dépeupleur*, Beckett nous l'explique très bien. Plus rien ne bouge, tout semble fini. Et puis, une différence, une respiration produit un décalage de température. Tout recommence. [11]

Signer

Nous sommes maintenant face à un régime qui peut être pensé à l'aide d'un dispositif critique qui prend en compte la signature du metteur en scène. Le film ne cesse de rejouer son problème, en le jouant il en croise et en compose de nouveaux. Bien au-delà d'une vision unificatrice, une signature n'a de cesse de pointer ce qui fuit à travers ses répétitions. Aussi, c'est un processus de dépersonnalisation qui s'exécute. Même si le film compose ses propres chemins pour déployer, dans ses compositions, le problème dont il traite, il reste sous la logique d'une image de la pensée qu'il contribue à déployer et à relancer autant qu'elle se déploie en lui et la relance. Aussi, actuel et virtuel ne cessent de se répondre et de glisser l'un dans l'autre, abolissant les barrières strictes pour ouvrir la voie à de nouvelles compositions immanentes. Nous retrouvons ici l'idée de rhizome mais aussi celle du cristal. Le propre d'une signature serait de toujours se rejouer, de se présenter toujours en proie à des connexions aléatoires, sous le pli d'une logique irrationnelle. Un tel échafaudage autour de notion de signature pousse à reformuler les trois points énoncés. A la notion d'identité, nous préférons le terme singularité. Car la signature n'est jamais finie ni identitaire, elle est mouvement et devenir. Une signature est affaire d'articulation, de découpage et de recouplement. Elle est un tout, parce qu'elle totalise ses composantes, mais un tout fragmentaire. Par conséquent, une vision de l'auteur apparaît mais elle doit, elle-même, s'appréhender dans un rapport de forces. Une signature se situe toujours dans un entre deux, entre l'actuel et le virtuel et reconduit une vision non plus directrice mais différentielle. Enfin, le rôle déterminant de la signature réside en la production du nouveau car le nouveau a tout à voir avec la circulation. C'est donc la signature qui rassemble le tout fragmentaire que forme une filmographie. La signature est donc une condition qui nous permet de lier les éléments et de trouver du sens, non plus sous le mode de la reconnaissance, mais sous le

mode d'une problématique.

- ↳ [1] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* éd. Minuit, Paris, 1990, p. 22.
- ↳ [2] Voir à ce sujet *Qu'est-ce que la philosophie ?*, pp. 32 et 106-108.
- ↳ [3] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, éd. PUF. Paris, 1968, p. 236.
- ↳ [4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 24.
- ↳ [5] Op. cit., p. 118.
- ↳ [6] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, éd. Minuit, Paris, 1985, p. 92.
- ↳ [7] Gilles Deleuze, *Foucault*, éd. Minuit, Paris, 1986, p. 124.
- ↳ [8][http://www.fabula.org/atelier.php?Michel_Foucault_et_la_fonction-auteur consulté le 15-02-06.
- ↳ [9] Voir à ce sujet Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, éd. La Fabrique, Paris, 2000, pp. 26-45.
- ↳ [10] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, éd. De Boeck Université, coll. Arts et cinéma, Paris, 1998, p. 12.
- ↳ [11] « Température. Une respiration plus lente la fait osciller entre le chaud et le froid. Elle passe de l'un à l'autre extrême en quatre secondes environ. Elle a des moments de calme plus ou moins chaud ou froid. Ils coïncident avec ceux où la lumière se calme. Tous se figent alors. Tout va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend ». Samuel Beckett in *Le Dépeupleur*, éditions de Minuit, 1970, p. 8.