



## Dispositif mésologique

CONDITIONS, DISPOSITIONS, DISPONIBILITÉ

---

Pierre BAUMANN  
(Université Bordeaux Montaigne, ARTES)

Pour citer cet article :

Pierre BAUMANN, « Dispositif mésologique. Conditions, dispositions, disponibilité », *Revue Proteus*, n° 22, Dispositif, art & connaissance, Sara Bédard-Goulet et Marie-Laure Delaporte (coord.), 2025, p. 64-76.

### Résumé

Ce texte se propose de réfléchir au concept de dispositif, non plus à l'angle de la gouvernance mais sous l'égide de la convivialité. Il prend appui principalement sur trois familles d'exemples : Georges Shiras, Pierre Huyghe (dans la lignée de Beuys) et une expérience pratique et collective menée en 2023.

À partir de l'étude d'une typologie d'image nommée *image-animale*, il s'agira de décrire comment l'observation de dispositifs, notamment techniques, mais aussi mentaux produisent des *conditions favorables* qui facilitent le développement de *disponibilités*, qui permettront de parler de *dispositifs mésologiques*. Ces dispositifs *mésologiques* contribueraient, d'une part, à prendre en charge les différentes expressions des vulnérabilités et, d'autre part, à dessiner un modèle d'image appelée *image-conviviale*.

Image-animale — Image-conviviale — Dispositif mésologique — Art contemporain — Conditions

### Abstract

*The aim of this text is to reflect on the concept of the dispositif, not from the angle of governance but under the aegis of conviviality. It draws mainly on three families of examples: Georges Shiras, Pierre Huyghe (in the tradition of Beuys) and a experiment carried out in 2023.*

*Based on the study of a type of image known as the animal-image, the aim is to describe how the observation of devices (dispositifs), particularly technical devices but also mental ones, produces favourable conditions that facilitate the development of availabilities, which allows us to reflect on mesological devices. These mesological devices would contribute, on the one hand, to expressing different vulnerabilities and, on the other hand, to drawing a model of image called convivial-image.*

*Animal-image — Convivial-Image — Mesological device — Contemporary art — Conditions*

# Dispositif mésologique

CONDITIONS, DISPOSITIONS, DISPONIBILITÉ

## Introduction

Ce texte suppose qu'un certain nombre d'expériences artistiques contemporaines (et passées) permettent d'interroger la notion de dispositif, non plus à l'angle de la gouvernance et de la maîtrise des corps et des esprits, souvent instrumentalisés et contraints par des appareils (techniques, technologiques, architecturaux, politiques, mentaux), mais au contraire comme la possibilité de concevoir des organisations et des agencements créatifs libres, critiques et intersubjectifs.

Je prendrai appui principalement sur trois familles d'exemples, Georges Shiras, Pierre Huyghe (dans la lignée de Beuys) et de manière plus modeste, mais en revanche plus empirique, une expérience pratique récente menée en 2023 avec des étudiant·es et le cinéaste Antoine Parouty à l'université Bordeaux Montaigne.

Il s'agira de décrire comment l'observation de dispositifs notamment techniques (photographiques, installatifs et cinématographiques) mais aussi mentaux permet de poser des conditions qui, non contentes de restreindre l'apparition d'un ensemble de phénomènes de création à partir d'une série de dispositions (disons pour commencer, telle chose à tel endroit) produisent en quelques sortes des *conditions favorables* qui facilitent le développement de *disponibilités*. Ces disponibilités suggèrent que la création s'agence comme un organisme naturellement sans forme finie, en constante évolution. Cette constante évolution tiendrait compte d'un ensemble résolument variable de facteurs influents à l'équilibre fragile. Influencé à la fois par une conception mésologique (Jacob von Uexküll, Tetsuro Watsuji, mais aussi John Cage et Robert Filliou<sup>1</sup>), une telle

acceptation de l'impermanence et de la variabilité renvoie aussi à la volonté de construire des organismes artistiques radicalement *différents*<sup>2</sup> (Jacques Derrida, en tant qu'ils sursoient les différences) de la technique, indépendants et conviviaux (Ivan Illich). Ces dispositifs, que je qualifierai de *dispositifs mésologiques*, contribueraient, d'une part, à prendre en charge les différentes expressions des vulnérabilités, dans la lignée de l'approche des vulnérabilités de Judith Butler<sup>3</sup> qui interroge les vulnérabilités à l'horizon de la performativité, de la traduction et du désir. D'autre part, j'observerai comment cette approche permet de dessiner un modèle d'image que j'appellerai *image conviviale*, dans la lignée des *images animales*<sup>4</sup> que j'ai eu l'occasion de concevoir par ailleurs. Autrement dit, cette image conviviale (formelle, mentale, relationnelle, plurielle et collective, résolument sensible) cristalliserait une expression artistique (la pensée artistique étant dégagée de tout privilège propre à l'artiste) d'un modèle en

2. J'aborderai dans ce texte la perspective offerte par ce néologisme derridien, dont le lecteur trouvera une définition synthétique sur <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281130.html>>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

3. Je renverrai à Judith BUTLER, *La force de la non-violence, une obligation éthico-politique*, Paris, Fayard, 2020.

4. L'image animale est un néologisme que j'ai construit à partir de l'observation de la relation entre le baril de graisse dans *Moby-Dick* de Herman Melville et les containers filmés par Allan Sekula dans *The Forgotten Space* et *Fish Story*. Cette relation permet de considérer ces ressources comme des images qui nous informent sur une société industrielle tournée vers la consommation, la globalisation et, par extension, l'usage et le transit massif des images, mais aussi sur leur pouvoir de mutinerie. Prolongeant cette analyse à partir de l'observation des images de George Shiras, l'analyse d'un tel système m'a permis d'imaginer un registre d'image que j'ai qualifié d'*image-animale*, ces images étant prise dans un faisceau de relations sensibles et techniques. Le texte ici présent poursuit cette réflexion. Cf. Pierre BAUMANN, « L'image-animale, entre chasse et mutinerie, à propos de quelques images de Allan Sekula, Herman Melville et George Shiras », in revue *Turbulence*, Marseille, n° 1, 2024, <<https://turbulences-revue.univ-amu.fr/01-pierre-baumann-image-animale/>>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

1. Cf. Jacob von UEXKÜLL, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Payot et Rivages, 1956. Watsuji TETSURO, *Fûdo, le milieu humain*, Paris, CNRS édition, 2011. John CAGE, entretiens avec Daniel CHARLES, *Pour les oiseaux*, Paris, L'Herne, 2014. Robert FILLIOU (dir.), *Teaching and learning Arts*, Cologne, Verlag Gebr. Koenig, 1970.

cours de conception que serait le *dispositif mésologique*. Le dispositif, dans ce contexte, ne floute pas les définitions, sous-entendant que tout serait alors possible. Ce dispositif ne consiste pas à banaliser l'interactivité, mais à consolider l'*intra-action* (Karen Barad<sup>1</sup>) et l'*enchevêtrement* d'organismes pluriels. Le dispositif, par sa prédisposition à focaliser les attentions dans un espace (formel et mental) délimité et concentré faciliterait l'exploration et la compréhension, ou a minima la prise de conscience sensible, d'un ensemble de patterns qui permet de mettre en perspective toute la complexité d'une localité avec sa dimension universelle. Le *dispositif mésologique*, ainsi associé au pattern en tant que modèle relationnel en apparence simplifié et empirique (pragmatique) car, en quelque sorte « échantillonné<sup>2</sup> », faciliterait la compréhension des phénomènes souvent complexes représentatifs des expressions artistiques contemporaines, pour peu qu'on puisse encore parler ici d'expression artistique.

### Chasse et dispositif photographique

Si on considère le dispositif en tant qu'agencement et disposition de différentes parties d'un ensemble d'éléments (pour ne pas dire appareil), l'efficacité d'un dispositif résiderait pour bonne part dans la technique que celui-ci convoque. Or, écrit André Leroi-Gourhan dans *Le geste et la parole*, « La technique est à la fois geste et outil, organisé en chaîne par une véritable syntaxe qui donne aux séries opératoires à la fois leur fixité et leur souplesse<sup>3</sup> ».

Le concept de *chaîne opératoire* forgé par Leroi-Gourhan associe ainsi intimement objet et processus, matière et action, propriétés organiques et disponibilité mentale.

Aussi, pour commencer, une telle mise en perspective du dispositif et de la technique telle qu'elle est définie par Leroi-Gourhan suggère que matière, biologie, comportement, éthologie (si on met cette étude des gestes en relation avec le monde animal tel que l'a fait l'anthropologue à partir de l'étude des abeilles) sont à la fois intimement liés à leur milieu et à leur processus de transformation (*chaîne opératoire*).

Parmi les fonctions élémentaires d'un dispositif technique, la chasse tient une place centrale. On pourrait considérer que la première étape du dispositif tel qu'il est conçu par Michel Foucault, avant même d'être envisagé comme un outil de surveillance et de gouvernance, consisterait à penser le dispositif comme un piège ou un outil de chasse et de domestication. Or, la chasse est, quoi qu'il en soit, quel qu'en soit le dénouement, le début d'une relation et d'une entente.

Il existe une technique ancestrale de chasse nocturne en canoë employée par les Indiens Ojibways, au Nord des États-Unis, à la frontière avec le Canada, qui consiste à attirer l'attention des animaux à l'aide d'une petite flamme. La lumière captive l'animal qui vient s'abreuver au bord du lac, alors, l'Indien tire entre les deux yeux qui scintillent dans la nuit. Le dispositif qui organise cette chaîne opératoire est particulièrement élémentaire et néanmoins coordonne très simplement une première articulation créatrice fondamentale qu'est l'interaction entre l'observation, l'action, le transport, la percussion et la transformation. L'image produite, résolument instable, celle qui, pour le moment, s'inscrit dans la mémoire de celui ou de celle qui vit cet événement, de celle ou de celui qui en découvre la description, est façonnée par cette chaîne d'opérations.

George Shiras, qui vécut entre 1859 et 1942 dans le Michigan, à proximité des grands lacs, fervent défenseur de la cause animale, s'est inspiré de cette technique de chasse pour mettre au point un dispositif photographique rusé. Ses images de biches et de lynx au cœur de la nuit, captivés par la lumière, sont désormais bien connues<sup>4</sup>.

1. Cf. Karen BARAD, *À la rencontre de l'univers - La physique quantique et l'enchevêtrement matière-signification - Tome 1, L'affaire Copenhague*, Paris, Cahiers de l'Unebêvue, n.d.

2. Le mot renvoie ici à la notion d'échantillonnage de civilisation développée par Ruth BENEDICT, *Échantillons de civilisations [Patterns of culture]*, Paris, Gallimard, 1950.

3. André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 164.

4. Cf. Pierre BAUMANN, « L'image animale, entre chasse et mutinerie, à propos de quelques images de Allan Sekula, Herman Melville et George Shiras », *op. cit.*

Vers 1870, Shiras remplace le feu d'écorces par une lampe à kérosène et l'arme par un appareil photo, lui-même savamment associé à un système de flashes synchronisés, qu'il avait mis au point. Shiras préfère photographier plutôt que tuer. Ainsi naquit le *jacklighting*. Shiras n'avait aucune prétention artistique, il se disait amateur, documentariste et technicien, écologiste *profond*. Les photos de Shiras ont ce caractère engagé qui est de témoigner de l'existence généralement invisible de ce monde sauvage.

Ce continuum à la fois technique et relationnel, enraciné dans son territoire et ses savoirs autochtones et vernaculaires, soulève une série de questions auxquelles je tenterai de répondre superficiellement, mais qui mériteraient d'être discutées plus encore, en dehors de ce texte-même. Premièrement, qu'en est-il de la relation avec ces cultures autochtones et en quoi ces relations influencent-elles la conception même du dispositif ? La chasse, encore récemment étudiée dans notre contexte très contemporain par Charles Stepanoff<sup>1</sup>, en tant qu'activité centrale de presque toutes les civilisations, se voit ici déviée de sa fonction première : tuer. Il s'agit là sans doute de la première inflexion fonctionnelle du dispositif de capture qui consiste à fixer un instant plutôt que tuer, l'image supplante la capture du corps.

Or, qu'elle que soit le type de chasse et quel que soit le dispositif technique associé, la chasse n'est jamais unilatérale. Parfois l'animal tue ou renverse l'embarcation du photographe. On pourrait considérer qu'il s'agit là des premiers pas de l'interaction entre, dans ce cas précis, humain et animal. L'influence des cultures autochtones suggère également que le dispositif ainsi conçu ne tient pas seulement compte de ses dispositions techniques, mais convoque aussi une compréhension animiste, subjective et sensible du milieu dans lequel cette activité créatrice — chasser — s'organise.

Aussi, deuxièmement, qu'en est-il de cette chasse photographique de Shiras ? Peut-on supposer qu'elle élabore un autre type de cohabitation loin des stéréotypes d'une vie paisible et de

partage avec le vivant qui fait actuellement florès, soudé au réel incarné par la vie nocturne, c'est-à-dire la vie cachée ? En effet, rappelle Jean-Christophe Bailly, une des conditions animales, par extension propre à certaines populations humaines fragilisées, c'est d'être le plus possible invisible et furtif<sup>2</sup>. Comment penser cette invisibilité ? Plus encore, quelle nuance à l'image-animale cette condition furtive implique-t-elle ? Les images de Shiras font apparaître ces propriétés. Ces images seraient en quelque sorte des apories, des images impossibles. Aussi, dans ce contexte, la notion même de dispositif introduit l'idée que ce qui pourrait représenter une condition nécessaire à la bonne vie d'un dispositif, à savoir l'apparition d'une forme (au sens large) est en fait contingente. À l'image de la musique de contingence de John Cage, quand le dispositif est mis en action, on ne sait pas si la création va s'incarner ou pas. Autrement dit encore, cette furtivité modifie les intentions et les disponibilités. Elle les met face à un état d'être réglé par la conscience que la chose est ou n'est pas assortie de toutes ses potentialités.

Troisièmement, qu'en est-il de la durée ? On peut supposer que l'image apparaît dans le temps de son exposition photographique, de manière *extra-rapide*. Or, dans ce continuum d'apparition dissipé, il n'en est rien. En effet, les images de Shiras, comme celles qu'ont pu construire tout aussi patiemment les éthologues Jane Goodall, Dian Fossey et Biruté Galdikas, résultent d'une longue et lente immersion dans leur terrain. Il et elles ont ainsi façonné des *images-animales* durables, fruit de patience, de cohabitation, d'enquête et de lutte. Ces images, avant d'être des surfaces iconographiques, sont des *images-mémoire* ou des *images-durée* qui prennent corps par leur valeur d'ensemble. Il conviendrait d'observer comment, souvent, l'image fixée est tout sauf ce fameux *punctum* photographique de Barthes. Si l'image au flash relève d'un surgissement analogue à une implosion des mondes, la raison profonde de cette implosion serait inféodée à la durée. Ça n'a rien

2. Jean-Christophe BAILLY, dans *Le parti pris des animaux*, Paris, C. Bourgois, 2013, p. 26, écrit « On pourrait évaluer les animaux comme les passeurs qui, en allant sans cesse d'une trame à l'autre, établissent l'ensemble des choses qui sont en vie comme un tressage infini de visible et de caché. »

1. Charles STEPANOFF, *L'animal et la mort*, Paris, La Découverte, 2021.



Photographie de George Shiras, Lynx sur les rives de Loon Lake près du lac Wanapitei, Ontario, Canada, photographie, juillet 1902, D.R.

d'une métaphore. Il conviendrait de déceler plus en détail ces expressions de la durée qui conditionnent l'apparition de l'image et trahissent un certain mode de cohabitation. Par exemple, la pureté de l'image du lynx photographié par Shiras n'a d'égal que la longue phase d'apprivoisement qui permet d'accéder à sa construction : patience, affût, connaissance du terrain, positionnement de l'appareil, etc.

Aussi, de telles expériences de la durée démontrent combien l'appareil technique, l'appareil photographique et ses différents systèmes de flashes synchronisés et autres pièges photographiques ne représentent qu'une composante du dispositif propre au travail de Shiras en particulier. Si dans la conception du dispositif de Foucault la relation à la durée représente un organe fondamental du pouvoir, on surveille et punit à long terme, c'est même une condition d'efficacité de toute société fondée sur la surveillance, cette surveillance se doit d'être durable. En ce qui concerne Shiras comme Goodal, Fossey et Galdikas, la durée fait figure de condition d'un apprivoisement. Dans ce contexte, la durée permet au dis-

positif de se charger d'une propriété éthologique et d'interroger comment se trame alors un tissu de relations qui pourra plus largement interroger la sensibilité, la disponibilité et le consentement.

### **Conception mésologique du dispositif, conditions et disponibilité**

L'hypothèse naturelle, qui vient ensuite, consiste à envisager un dispositif relationnel (visuel/photo-graphique et éthologique) élaboré à partir de l'écologie des images de George Shiras comme le support à la construction d'un concept d'*image-animale*. Il s'agirait alors d'observer comment cette image-animale permettrait de caractériser une approche mésologique et contemporaine des images. Je parle ici au conditionnel car, de mon point de vue, il s'agit là d'abord d'hypothèses qui me permettront de conduire un travail expérimental, pratique, de terrain, susceptible de mettre à l'épreuve une telle conception du *dispositif mésologique*.

En tant que science des milieux caractérisée par une approche interdisciplinaire des différentes formes du vivant, l'approche mésologique pourrait renforcer la conception de l'image-animale modélisée à partir du travail de George Shiras qui, elle-même, pourrait devenir un outil de compréhension des relations aujourd'hui surexposées entre les milieux humains et les milieux animaux, dont s'empare de plus en plus la création artistique contemporaine. Cette mésologie de l'image, largement convoquée de nos jours, parfois avec un regard suspicieux, aurait alors à charge d'interroger ce renversement de point de vue évoqué plus haut : les images de Shiras semblent toucher du doigt cette genèse de l'image qui se construit du point de vue de l'animal et qui transcende celle révélée sur le papier photographique. Autrement dit, ces images énoncent l'évènement central que décrit frontalement Nastassja Martin dans *Croire aux fauves* : « un ours et une femme se rencontrent et les frontières entre les mondes implosent<sup>1</sup> ». La conceptualisation de l'image-animale n'est pas la représentation d'un animal, mais l'expression d'une forme de disponibilité qui prend appui sur l'implosion des mondes. Il faudra qualifier cette implosion. L'approche mésologique et empirique engagée par Jacob von Uexküll et Tetsuro Watsuji, relayée par les travaux fondamentaux d'Augustin Berque<sup>2</sup> permettent de déplacer la question écologique en direction d'une approche subjective et transdisciplinaire qui étaye l'attention biologique de Leroi-Gourhan.

En effet, la conception mésologique du dispositif mis en place par Shiras suggère de considérer ce que décrit Uexküll dans *Milieu animal et milieu humain*<sup>3</sup> paru en 1956, à savoir la prise en charge

de la subjectivité des organismes (qui entrent dans la chaîne d'apparition des images-animales), chaque individu (humain et animal) ayant son *milieu* propre (*Umwelt*). Si le dispositif photographique de Shiras est en premier lieu un dispositif technique (matériel) démocratique<sup>4</sup> fait pour répondre à une forme d'urgence écologique, sous cet angle mésologique il appareillerait un agencement de subjectivités sur un autre mode directeur. Ce type de dispositif posséderait en effet une dimension psychologique déterminante. La compréhension de ce dispositif mésologique consisterait alors à observer comment s'opère le passage du matériel au psychologique et comment sur la base d'un ensemble de dispositions (en tant que positionnement des éléments dans l'espace et en tant que disponibilité) celles-ci favorisent le développement organique, vivant, de figures (sensibles et conceptuelles). Cette approche mésologique de l'image-animale permettrait d'observer comment cohabitent un ensemble de données sensorielles.

Par bien des points une telle lecture rejoint la psychologie des matériaux de Joseph Beuys et plus récemment l'expérience du vivant de Pierre Huyghe, sur la base de ce même *Umwelt* de Uexküll. De plus, il est intéressant de relever que Shiras et Uexküll étaient contemporains. Il n'est toutefois pas certain qu'ils aient eu respectivement vent de leurs travaux. L'approche mésologique du dispositif, perçue comme assemblage de disponibilités, peut être conçue, sous l'influence anachronique de Joseph Beuys et de Pierre Huyghe, comme l'observation d'un ensemble de *conditions*, terme employé par Huyghe<sup>5</sup>. Par *conditions*, il faut envisager sa double signification. C'est un état naturel, mais aussi un préalable nécessaire qui s'impose et laisse ensuite possible tout développement organique libre et imprévisible. Aussi, il conviendrait d'interroger quelles sont les différentes *conditions* du travail photographique de Shiras, qui favorisent la croissance organique et indéterminée de l'image-animale. Si certaines sont évidentes, telles que l'affût nocturne dans une

1. Nastassja MARTIN, *Croire aux fauves*, Paris, Verticale, 2019, p. 137.

2. Cf. Augustin BERQUE, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987. En effet, sur la base d'une définition simplifiée, la différence générale entre l'écologie et la mésologie peut être résumée au fait que l'écologie étudie les systèmes de relations entre les organismes vivants dans leur environnement sur des bases objectives, alors que la mésologie observe l'évolution des êtres vivants dans leur milieu, tenant compte de la subjectivité de chacun de ces êtres vivants.

3. Jacob von UEXKÜLL, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Payot et Rivages, 1956.

4. Il est démocratique, car George Shiras avait rendu public et libre de droit les brevets d'invention des différents appareils techniques qu'il avait mis au point.

5. Notamment in Emma LAVIGNE (dir.), *Pierre Huyghe*, Paris, Centre Pompidou, 2013.

barque, la faculté de déclenchement rapide de l'appareil, d'autres sont moins palpables, telles que le négoce des regards, les formes variables d'apprivoisement ou encore les ballets de déplacements difficiles à saisir.

Une telle question, « comment identifier les conditions du dispositif ? », motive deux orientations méthodologiques supplémentaires. La première consiste à prendre appui sur des pratiques résolument immersives et expérimentales. Que faire alors de notre propre subjectivité ? Comment participe-t-elle à la mise à l'épreuve du travail de Shiras comme celui de Huyghe ? La deuxième incite à élargir le périmètre de ces subjectivités à la prise en charge de ce que Beuys appelait « l'idée du plastique<sup>1</sup> », la psychologie des matériaux (cire, feutre, cuivre, graisse, etc.) et que Huyghe ouvre plus encore à la génétique même des images (*After umwelt*, 2022, *Umwelt*, 2018, *Untilled*, 2011-2012, *Umwelt*, 2011). Autrement dit, les propriétés de l'image-animale et de celles de Shiras en particulier, seraient également interconnectées à des images-organiques, à des images-végétales, à des images-champignons, voire à des images-minérales. Il conviendra donc tout autant de penser *par-delà* l'image-animale, pour reprendre une expression chère à Philippe Descola. Comment rendre compte de cette pluri-dimensionnalité ? Le corpus photographique de Shiras, comme celui des dispositifs plus diversifiés encore de Huyghe (chien, abeilles, cire, pierre, terre, eau, femmes, hommes, fumée, sons, glace, etc.) donnent à observer, en plus des animaux, des images d'écorces, de champignons, d'arbres, de roches et autres motifs botaniques. Aussi le dispositif créatif (mésologique), s'il peut être perçu



Céline Domengie, *Les Géorgiques*, expérimentation d'une flottille pour le (ou la) futur(e) Poïpoïdrome flottant(e), Saint-Sylvestre-sur-Lot, 10 juillet 2022, crédit Photo Céline Domengie.

comme une activité à la lisière des champs disciplinaires, de la biologie, de la psychologie, de l'anthropologie, de l'éthologie ou encore de la botanique, se caractérise également par un fort ancrage vernaculaire, indigène et autochtone très attaché aux circulations internes entre les différents organismes du milieu. Autrement dit, dans le contexte du travail de Pierre Huyghe en particulier, la notion de dispositif articulée autour du croisement entre disposition et disponibilité a fort à voir avec une lecture mésologique et d'interdépendance entre les formes (matérielles et mentales).

Le travail de Huyghe insuffle à la thèse du dispositif mésologique une logique du récit en tant que *fiction spéculative*. Or, si la dimension extra-ouverte de la fiction spéculative est usée, son attachement aux pratiques vernaculaires établit un nouveau continuum intéressant à étudier, qui relie culture autochtone Ojibway, images de Shiras et mécanismes contemporains. On trouve dans les pratiques artistiques contemporaines une cohorte d'artistes en prise avec la conception de tels dispositifs mésologiques : Céline Domengie<sup>2</sup> et Nina

1. Si on veut poursuivre cette conception sémantique, lire Joseph BEUYS, *Qu'est-ce que l'art ?*, entretien avec Volker Harlan, Paris, L'Arche, 1986.

2. Céline Domengie développe depuis 2021 le programme *Les Géorgiques*. « *Les Géorgiques*, écrit-elle, est un programme de recherche et d'expérimentations sur les problématiques de la ruralité au cœur de la vallée du Lot en Lot-et-

Ferrer-Gleize (sur la ruralité), mais aussi Sandra Volny (écologie sonore), Anna Tomaszewski (morphogénèse), Katrin Gattinger (pistage animal), Emmanuelle Léonard (autorité et territoire), Stéphanie Sagot (fiction politique et écologique) ou microsillons (transmission et collaboration). Pour chacun.e de ces artistes le dispositif mésologique, même s'il n'est pas nommé ainsi – à peu près jamais, sauf pour Céline Domengie qui se consacre pleinement à l'approche mésologique et au travail d'Augustin Berque – tient une place centrale en tant que possibilité de considérer autrement notre rapport au vivant (formule archi-usée), mais plus précisément d'engager des logiques plus résilientes, moins intensives, qui parfois donnent la part belle à l'*Otium*, à la contemplation, à l'absence des formes produites, au désistement de la technique, à la gratuité et à la dissolution de la figure de l'artiste par l'anonymat ou la création collective.

### Image conviviale et dimension performative du dispositif

Aussi, il est possible d'envisager une extension terminologique à l'image animale qui prend appui sur une telle sémantique de l'autonomie et de la

Garonne (...). Son titre fait référence à l'œuvre éponyme du poète latin Virgile, écrite entre 37 et 30 av. J.-C. (...) En détaillant les soins à donner à la terre, trop délaissée et malmenée, l'auteur en célèbre la beauté et les liens qui unissent les hommes aux végétaux, aux animaux, malgré l'instabilité du monde et le passage inexorable du temps.(...) Ce texte résonne profondément avec les changements dont notre société est aujourd'hui traversée : la terre éreintée, le vivant fragilisé, le lien abîmé entre les milieux et leurs habitants, de tous sexes, de tous âges, de toutes origines. Partant de ce constat, des forces et des malentendus qui animent ce territoire, le programme *Les Géorgiques* souhaite engager un travail de recherches et d'expérimentations qui repose sur trois piliers : 1. Une approche interdisciplinaire qui articule les pratiques et les savoirs artistiques, scientifiques (sciences humaines, sociales, du vivant, etc.), techniques, sensibles et empiriques. 2. Un développement sur le temps long (phase de lancement : 2021-2025). 3. La considération de la vallée du Lot comme une actrice centrale... il ne s'agira pas de travailler sur la vallée, mais avec elle, dans une approche mésologique.» Présentation du programme *Les Géorgiques*, <<https://les-georgiques.com/2/>>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

discretion créatrice du dispositif mésologique, que j'ai nommée *image conviviale*. L'image conviviale renvoie à l'idée que de tels dispositifs contribuent à renforcer l'indépendance, l'interdépendance et l'autonomie créatrice à l'encontre de la technique. Le mécanisme convivial, tel qu'il est pensé par Ivan Illich, destitue, en quelque sorte, la domination de la technique sur l'individu. Pour Illich, la convivialité est une manière de réhabiliter l'*être* à l'encontre de l'*avoir*<sup>1</sup>, c'est-à-dire encore qu'il s'agit de limiter le pouvoir de l'outil au profit de « la survie, l'équité et l'autonomie créatrice<sup>2</sup> ». La compréhension rapprochée de ces jeunes artistes évoqués plus haut (Domengie, Volny, etc.), sans doute plus encore que pour Huyghe, permet d'observer combien également la vulnérabilité, telle qu'elle est abordée par Judith Butler<sup>3</sup> en tant qu'expression du désir de vivre de l'autre (j'y reviendrai un peu plus bas), en tant que considération, entendement, engagement éthique et acte de résistance, représente un faisceau directeur déterminant sur les actions (artistiques, écologiques, sociales, mentales) qui sont conduites. Aussi le dispositif mésologique est *vivant* avant d'être *technique*.

La particularité de ces expériences, ainsi que celle que je vais décrire un peu plus bas, vient du fait, de manière naturelle dans bien des cas car propre à la création artistique, que les interactions entre les choses (toute expression confondue) ne sont pas que les conséquences d'un agencement organisé par un dispositif, mais représentent un facteur d'organisation simultanée. Aussi, il n'y a pas (systématiquement) dans le dispositif de Shiras, comme chez Huyghe, comme chez Domengie ou Volny, de préalable dans la chaîne d'opération propre au dispositif entre forme et interaction. Autrement dit, quand l'interaction précède les composantes du dispositif, elle influence les mécanismes de celui-ci. Très concrètement, c'est ce qui peut se produire lorsque Shiras tisse un entendement de regards et de co-présence avec un animal et c'est cette co-présence et ces interactions internes préalables qui influencent la conception et l'usage du dispositif technique.

1. Ivan ILLICH, *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 2005, p. 483.

2. *Ibid.*, p. 473.

3. Judith BUTLER, *La force de la non-violence, une obligation éthico-politique*, Paris, Fayard, 2020.

Une telle perspective, certes complique un peu la compréhension du dispositif mésologique, mais par certains aspects rejoint sans doute la conception de l'*intra-action* et ses formes d'agencement telles qu'elles sont développées par Karen Barad<sup>1</sup>.

Le notion d'*enchevêtrement* développée par Barad, pour peu qu'on s'en tienne à une approche trop superficielle, soutient l'idée qu'« [ê]tre enchevêtré n'est pas seulement être entrelacé avec un autre, comme dans l'assemblage d'entités séparées, c'est être privé d'existence indépendante, autonome. L'existence n'est pas une affaire individuelle. Les individualités ne préexistent pas à leurs interactions ; les individualités émergent plutôt de leur infra-relation enchevêtrée et dépendent d'elles<sup>2</sup>. »

Les notions d'enchevêtrement et d'*intra-action*, comme celle du dispositif mésologique, déplacent bien évidemment la conception de l'œuvre en tant qu'objet fini, qui se trouve alors plongé dans un relativisme extrême (influencé par la physique quantique). Un tel dispositif que je continuerai d'appeler dispositif mésologique, mais enchevêtré et ébouriffé par la lecture de Barad, nécessiterait alors qu'on interroge les conséquences sur l'expérience artistique.

Barad écrit encore « [c]e qui ne veut pas dire que l'émergence se produit une fois pour toutes, comme un événement ou un processus qui s'effectue conformément à une mesure extérieure de l'espace et du temps, mais plutôt que le temps et l'espace, comme la matière et la signification, viennent à l'existence, sont reconfigurés itérativement à chaque *intra-action*, rendant ainsi impossible de différencier formellement création et recommencement, origine et retour, continuité et discontinuité, ici et là, passé et futur<sup>3</sup>. »

Il faut en conclure que toute mise à l'épreuve du dispositif génère continuellement de nouvelles formes d'existence, ce qui malmène considérablement la notion d'avènement d'une forme (artistique) ainsi que son registre d'auteurité, puisque la

création n'est jamais d'ordre individuel, mais résolument pluriel, ce pluriel étant composé des différentes figures impliquées dans le dispositif artistique mésologique et/ou enchevêtré.

Cette conception agentielle et performative de Barad, que convoquent dans leur argument les coordinatrices de ce numéro de la revue *Proteus*, Sara Bédard-Goulet et Marie-Laure Delaporte, est également présente chez Butler, ainsi que dans l'approche mésologique, puisque la mésologie interroge l'interrelation et les interconnexions entre des milieux et les organismes vivants qui s'y déploient. Il serait possible d'interroger le dispositif mésologique comme le milieu ou se manifeste une série d'opérations performatives. Lorsqu'une tique tombe d'un arbre, elle *performe*. Il y a action et interactions avec l'animal sur lequel elle va venir se fixer. Toutefois là où la mésologie différencie les milieux (celui de la tique, de l'abeille, de l'humain, etc.) et interroge ses interférences, le réalisme agentiel de Barad mettrait l'accent sur des co-existences indissociables, conditionnées par leurs interrelations (*intra-actions*).

La *performativité*, du côté du langage pour Austin<sup>4</sup>, du côté des attitudes, des gestes et de certaines productions sociales ou de formes chez Butler et Barad, permet d'interroger le dispositif artistique à partir d'identités multiples et non unifiées, résolument différentes en fonction de la variation de ses énoncés, de ses regroupements et de ses volontés, l'identité de genre y étant logiquement questionnée, en tant que construction culturelle et non pas propriété naturelle.

On pourra objecter qu'une telle conception donne à penser que tout est dans tout, que ce qui est avant est aussi ce qui est après. Or les exemples que sont le travail de Shiras, Huyghe, comme celui de Beuys, ou encore de Domengie, montrent comment les dispositifs sont structurés par des patterns initialement définis, nommés *conditions* par Huyghe, à l'intérieur desquels agissent les *chaînes opératoires*, ainsi qualifiés par Leroi-Gourhan.

1. Karen BARAD, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

2. Karen BARAD, *À la rencontre de l'univers - La physique quantique et l'enchevêtrement matière-signification - Tome 1, L'affaire Copenbague*, Paris, Cahiers de l'Unébévée, n.d.

3. *Ibid.*

4. Faut-il rappeler que, pour Austin, sur lequel un grand nombre d'études sur la performativité prennent appui, cette dimension performative questionne notamment la valeur de certains énoncés comme des processus actants. John Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

Le *dispositif mésologique*, ainsi associé au pattern en tant que modèle relationnel en apparence simplifié et empirique et pragmatique, car en quelque sorte « échantillonné », facilite la compréhension des phénomènes souvent complexes en les rapportant à une localité.

### L'expérience filmique de recherche-crédation comme mode d'application du dispositif mésologique

Afin d'illustrer comment cette analyse relativement abstraite du dispositif artistique peut trouver des implications concrètes, je prendrai appui sur l'observation d'un dispositif de recherche-crédation que nous avons mis en œuvre à l'automne 2023 à l'université Bordeaux Montaigne. Le principe de ces dispositifs de création, conduits avec un groupe d'étudiantes en arts en master et doctorat, prend appui sur un travail en immersion et situation réelle autour d'un projet conçu à partir d'une impulsion proposée par un·e artiste et réalisé avec ellui. Cette fois, le groupe s'était trouvé rassemblé autour du cinéaste Antoine Parouty<sup>1</sup>.

Dans un cadre comme celui-ci, l'ensemble du groupe travaille horizontalement à toutes les strates de production du projet de recherche-crédation, à savoir, ici, un film. Il en gère la conception, la réalisation, la technique, l'économie, la logistique ou encore le montage selon une méthode simple que j'ai nommée la *Méthode Melville*<sup>2</sup>, conçue comme un « couteau suisse » qui permet d'aider à une conduite collective de la recherche. Cette méthode intègre les différentes activités que

je viens de décrire, de la préparation du projet à sa phase de postproduction et de livraison (sous forme de livre, de film, de communication scientifique ou encore d'exposition). Il n'y a qu'un pas à faire pour assimiler l'application d'une telle méthode à un dispositif mésologique destiné à produire des images conviviales.

En effet, l'ambition d'un tel dispositif consiste à favoriser un partage d'expérience et doit laisser ouvert le développement de formes inattendues et performatives intra-actives. Derrière cette rencontre entre le groupe d'étudiantes, Antoine et moi-même s'est alors joué quelque chose qui dépasse la tonalité de l'exercice ainsi décrite, à la croisée de la recherche et de la pédagogie et qui a mis sur la table des objets de première nécessité et, parmi eux, le *pouvoir*, non pas en tant qu'expression de domination, mais volonté et faculté de construire un devenir. La sororité est devenue le sujet du travail, sans doute par réaction, les problématiques féministes représentent une préoccupation profonde pour bon nombre de ce groupe de femmes, même si la réflexion qui fut conduite est sans doute plus fondamentale et transversale. Le groupe de femmes a cherché à interroger en quoi consiste faire un film d'une et à travers une communauté féminine et a partagé cette question à l'ensemble du groupe, femmes et hommes, de manière adelphe. La critique de l'autorité, que sous-tend une telle réflexion sur la construction d'une communauté féminine, s'est vue déplacée en direction d'une réflexion sur la multiplicité des auteurités et sur une prise en charge des différentes formes d'altérité.

Aussi, qu'est-ce qu'on construit avec cette altérité ? Qu'est-ce que réaliser une image entre femmes ? Comment la caméra peut-elle porter la volonté de construire cette communauté ? Comment cette construction, selon cette logique mésologique, est précédée d'un ensemble d'actions toutes aussi déterminantes que le film lui-même qui, lui aussi va ensuite se diluer dans un livre, qui lui-même va se régénérer à travers ses expériences de lecture plurielles ? Si traditionnellement un film est orchestré par une réalisatrice ou un réalisateur. Dans le cas de notre film, les responsabilités furent partagées horizontalement à

1. En plus d'Antoine Parouty, le groupe était composé d'Alexandra Anikieva, Chaza Ayoub, Klara Babin, Camille Boivin, Alice Chan-Ashin, Claire Commes, Heidi Barré, Sixtine Camara-Loza, Laure Greletty, Anne-Claire Gousset-Lacroix, Elina Moreno, Apolline Satta, Liliko'i Schneider et moi-même.

2. Mettant en œuvre de tels dispositifs expérimentaux spécifiques généralement fondés sur des déplacements de terrain depuis plus d'une dizaine d'années, j'ai progressivement mis en place une méthode simple, dont on trouvera une présentation détaillée dans Pierre BAUMANN (dir.), *Sillage Melville*, Pessac, PUB, 2020, p. 30 *sq.* Disponible en ligne : <<https://www.mobydickproject.com/methode-melville/>>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

partir de ce qui fut dit, discuté, mais aussi en tenant compte des silences et de ce qui peut être démontré par le fait avant d'être dit. Le groupe a très tôt défini le périmètre précis de ce dispositif, à l'intérieur duquel les actions se sont ensuite jouées. Aussi sur un modèle très proche du réalisme agenciel de Barad au caractère *enchevêtré*<sup>1</sup> et tenant compte des vulnérabilités dans la lignée de Butler, les chaînes de relations ont souvent précédé les formes et se sont exprimées très concrètement par le jeu et autres expressions conviviales.

Une telle approche ne signifie pas que tout est dans tout, mais que les responsabilités sont partagées et que ce partage de responsabilités nécessite de se saisir de ce que chaque expression apporte en tant qu'écriture filmique. Le partage de l'*authenticité* facilite le partage de savoir, le partage du regard et, par effet boule de neige, abolit la notion d'autorité au profit de la solidarité.

Il faut sans doute introduire une nuance sur laquelle j'aimerais revenir un peu plus bas. Que dit l'image de celui qui la fabrique ? Que prend-elle et que donne-t-elle ? Une image filmique relève d'une transaction et d'une disponibilité qui ne sublime pas le genre mais qualifie la nature de cette relation, ce que j'ai plus haut abordé avec l'exemple très différent que représente George Shiras. Si l'action féministe engage à juste titre la remise en question d'un ensemble de modes de vie et de relations caractérisées par des rapports non égalitaires entre hommes et femmes, on peut observer aussi comment de telles luttes intègrent à leur dynamique de défense ces mêmes figures masculines au même titre que toute autre forme de diversité de genre. Il y aurait une différence entre ce qu'apporte à un groupe le fait de partager entre femmes des styles de vie qui ne peuvent

1. J'ai conscience que j'explore assez librement la philosophie de Barad sous forme d'applications pratiques qui pourraient paraître fort éloignées de ses sujets-mêmes et de son rapport à la science en particulier.



Film collectif, *Le Souffle les a portées*, 2023, vidéogramme : portrait de Camille.

l'être qu'entre femmes (ce que raconte le film) et des styles de vie partageables à toutes et à tous qui contribuent à une plus grande indépendance et intelligence individuelle et collective. Dans notre cas, cette différence correspond, d'un côté, au sujet du film semi-documentaire et, de l'autre, au groupe mixte qui a réalisé ce film.

### Différence et autonomie créatrice du dispositif

Pensée de manière égalitaire, la prise en charge partagée de la responsabilité de l'écriture filmique ne déplace pas le sujet fondamental du film, qui est l'observation quasi documentaire d'un groupe de femmes qui affirme les expressions fondamentales de leur indépendance (gestes, danses, alimentation, écoute, fête, contact, soin, conversation). Cette écriture filmique suspend ou diffère les écarts sans pour autant les gommer.

Autrement dit, l'écriture filmique produirait de la *différance*. La différence telle qu'elle fut imaginée par Derrida, avec un a et pas un e, consiste à ajourner ou sursoir la différence.

L'écriture filmique habiterait cette différence, créerait un espace partagé qui, paradoxalement, viendrait se fixer dans l'image enregistrée. Le temps du film cristallise une temporalité contradictoire puisqu'elle donne à voir au passé un avenir différencié.

Non contente de malaxer le temps, l'écriture filmique possède sans doute ce pouvoir de diffé-

rance en tant qu'elle affirme la différence de corps, de genre, de sujet et en même temps l'ajourne. On peut supposer que cet ajournement permet paradoxalement le rapprochement des altérités féminines, au sein desquelles la masculinité a aussi à interroger ce qui la constitue, en dehors des systèmes de domination autoritaires qui trop souvent la caractérisent. Convoquer la masculinité ici n'est pas ramener à soi le problème de la communauté féminine, mais bien s'interroger sur ce qui fait corps commun dans cette chorégraphie des différences, en affirmant comme fondamental un principe de solidité égalitaire, partageable et convivial dans le prolongement de la conception conviviale d'Illich abordée précédemment.

L'écriture filmique contribuerait à habiter cette différence et à tester cette convivialité.

Dans ce contexte, la volonté d'écrire un film dans le temps de celles qui vivent ce qui doit être écrit, à la lisière de la fiction et du documentaire, nécessite naturellement que les femmes aient la pleine maîtrise de ce matériel d'écriture. Vu sous un angle un peu humoristique, mais un peu vrai, on pourrait facilement considérer que les hommes ont fait partie de ce matériel d'écriture au même titre qu'un directeur de la photographie se met au service de sa réalisatrice, ce qui est d'ailleurs l'une des activités professionnelles principales d'Antoine Parouty.

### **La femme tombée du ciel, marqueurs vernaculaires et perspective universelle**

Le film s'ouvre sur le récit local d'une femme qui tombe d'une falaise mais ne meurt pas. Cette falaise se situe en Corrèze, à Aubazine. Elle se nomme *Le Saut de la Bergère* et surplombe le *Chemin des moines*. Ce récit vernaculaire n'est rien d'autre que le conte d'un acte de résistance qui contribue à la genèse d'un monde où la femme, non seulement ne se soumet pas à la domination de l'homme, mais plus encore invente de nouvelles formes de relations avec l'espace et les éléments afin de riposter contre l'ordre des choses. De tels récits représentent donc des manières d'habiter un monde feuilleté, tout comme ceux que l'on peut retrouver dans les cultures amérin-

diennes. « Conter ou écouter des histoires est pour nous tous, Indiens ou non, un moyen privilégié pour accéder au transcendant, à notre commune humanité<sup>1</sup> », écrit la romancière amérindienne Paula Gunn Allen. Le titre de l'ouvrage de Gunn Allen, *La femme tombée du ciel* est une référence au mythe fondateur Iroquois éponyme, qui raconte comment la femme tombée du ciel, Aataentsic, est à l'origine de la genèse de la Terre telle qu'on la connaît. L'ouvrage de Gunn Allen rassemble une série de nouvelles écrites par des femmes indiennes comme autant de *Partitas* à la dimension dansante prononcée. De telles histoires, explique Paula Gunn Allen, sont utiles à celles et ceux qui ont un problème à résoudre, elles renforcent le sentiment d'appartenir à une tradition solide et forte qui, elle-même, reflète la force d'un peuple tout entier. L'histoire est le fondement de la communauté.

Parmi les diverses perspectives qu'offrent ces récits, l'idée de reconduction d'une même histoire ouverte à de multiples variations montre combien l'universel se démultiplie à travers la particularité locale et tribale. Dans ce contexte, le dispositif s'organise autour d'une structure commune qui se trouve sans cesse réactivée par la diversité des circonstances variables. Le récit sur la femme d'Aubazines, tombée de la falaise, représente une de ces expressions vernaculaires et néanmoins universelles qui fut partagée par notre groupe de femmes. La perspective du récit indien, explique encore l'autrice, à la différence de structures narratives plus occidentales, « n'est ni individualiste ni axée sur le conflit, et l'unité qui donne sa cohérence à la tradition orale n'est pas tant due au traitement des personnages, du temps ou du décor, qu'au fond commun que partagent les membres d'une même tribu<sup>2</sup> ». Faut-il y voir de nouvelles formes d'influences non occidentales ? Peut-être que vérifier cette correspondance n'est pas très important. Mais il est amusant d'observer combien il en est à peu près de même pour le film construit sous forme d'une suite de variations dansantes structurées en plusieurs parties, qui parlent du souffle de vie d'une

1. Paula GUNN ALLEN, *La femme tombée du ciel, récits et nouvelles de femmes indiennes*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 16.

2. Paula GUNN ALLEN, *ibid.*, p. 14.

communauté non conflictuelle. Si la dimension récurrente de telles histoires leur confère un caractère universel – beaucoup de femmes sont tombées du ciel pour de sombres raisons –, leur expérience est résolument nouvelle pour celles qui la vivent et la racontent au moment où elle se présente et représente une parade, en tant que danse, mais aussi riposte, à la chute. À *tomber* se substitue l'envol.

Paula Gunn Allen explique un peu plus loin qu'il y a pour les amérindiens quatre évidences qui doivent être gardées à l'esprit lorsqu'on engage une lecture de ces récits de femmes autochtones. La première consiste à toujours avoir des égards en tous les êtres vivants au sein desquels prend place l'humain. Deuxièmement, les amérindiens, comme toute autre forme de vie, seront bientôt « une espèce disparue ». Troisièmement, les amérindiens étant en général invisibles pour les américains, les femmes amérindiennes le sont plus encore. Enfin, les amérindiens vivent constamment en pays occupés, sans qu'aucune puissance ne vienne à leur secours. Pour Gunn Allen, « c'est sur ce fond que nous racontons l'amour, la mort, la séparation, la continuité<sup>1</sup>. » Conçu comme une écologie de la résistance, le modèle amérindien éclaire sans doute une manière d'appréhender les disponibilités universelles du dispositif mésologique.

Il y a un trait commun entre la femme tombée du ciel, la volonté de décrire la construction de soi et le rapprochement avec un environnement naturel (forêts, animaux, roches) qui suggère que, quoiqu'il en soit, la personne est une partie d'une communauté vivante plus large. En ce sens on pourrait interroger comment un film parle avec cette écologie féminine. Non content d'en faire le récit, il organise sa construction en tant que langage formel d'échange qui fait avec et en dehors des mots, le film étant lui-même partie de cette structure évolutive.

S'il est intéressant de constater comment l'oralité est une figure centrale de cette construction d'un commun, la portée documentaire du film montre aussi comment empiriquement la commu-

nauté de femmes fait avec les évidences amérindiennes décrite par Paula Gunn Allen et cultive des vecteurs d'échange que sont la danse, l'alimentation, le jeu, le cri, le soin du corps, l'écoute ou encore la fête, en tant qu'activités résolument non conflictuelles, éthiques et politiques.

### Danse, entente et traduction

Autrement dit, le film représenterait une tentative de traduction visuelle et sonore qui favoriserait la communication et sans doute aiderait à résoudre les conflits, en tant que, écrit Judith Butler à propos du texte de Walter Benjamin sur la traduction (*La tâche du traducteur*), « l'approfondissement d'une entente<sup>2</sup> », soit la résolution de conflits. Cette entente se construit à travers les images réalisées, mais aussi à travers la genèse de celles-ci, chaque étape de la construction du film ayant été considérée comme des espaces de discussion égalitaire, associée à une répartition des tâches concertée, en tant que dispositif performatif.

Dans ce contexte l'expérience de la traduction (traduction d'une intention en un cadrage, d'un texte en un geste, d'un geste en une autre interprétation gestuelle, d'une recette en sa réalisation culinaire, d'un cri de colère en cri de joie, d'une image en un son, etc.) revêt sans doute une part d'idéalisme suspect qui ferait de toute tentative de traduction filmique la construction d'une entente inédite, à comprendre.

Dans la lignée de la fabrique d'un film, toute pédagogie doit, à mon sens, contenir une forme d'idéalisme qui permet à chacun-e de penser qu'il ou elle construit un monde nouveau. Ce monde nouveau l'est d'abord pour celui ou celle qui le vit et le construit de manière résolument subjective. C'est là, retour de l'universel dans le local, toute la

2. Judith BUTLER, *op. cit.*, p. 146. Je ne développerai pas l'analyse que fait ensuite Butler de ce texte et sa manière d'interpréter la « violence divine », ainsi nommée par Benjamin comme un acte de rupture dans le champ du droit qui, en faisant violence à la règle du droit, défend la « non-violence ». Cette analyse serait trop digressive, toutefois elle permettrait de pousser plus loin l'analyse du rôle que peut jouer l'image filmique en tant qu'« obligation éthique » non violente (p. 170).

1. *Ibid.* p. 17.

force du récit autochtone qui se nourrit des filiations multiples. Sans doute un peu à contre-courant de certaines idéologies pédagogiques qui misent sur l'anonymisation du savoir d'abord contenu dans ce qui précède, il s'agit là en premier lieu de faire advenir un savoir préalable par la traduction de ce à quoi la création donne concrètement accès par la réponse à des problèmes qui nous sont d'abord immédiats et ensuite peuvent se soumettre à l'exercice de la généralisation.

Dans ce contexte l'entente n'est pas un idéal, encore moins la recherche d'une égalité par équivalence, mais au contraire d'une égalité par la différence. Je suis l'égal-e de toi parce que je ne suis pas toi. L'entente consiste à entendre ce qu'on écoute et à comprendre les altérités de la traduction. Toute traduction est à la fois une tentative de recherche d'équivalent et en même temps un exercice de variation.

Cette phrase reste sans doute résolument abstraite, mais dans le contexte qui est le nôtre elle doit être envisagée sous un angle concret à l'image des opérations que j'ai pu décrire un peu plus haut : traduire des mots en images, un geste en son, un individu en un autre, etc. Cet écart, cette

différence, voire cette différence de la traduction consiste à se saisir de toutes les composantes de la construction sociale, et celle d'un groupe de femmes en particulier, que représente la réalisation d'un film et ce, en tenant compte de cette élongation du temps à la croisée du local et de l'universel. Une telle expérience suggère donc que la variabilité extrême du dispositif mésologique, ou encore de l'enchevêtrement des intra-actions, trouve une forme de stabilité dans la reconnaissance récurrente de traits communs.

Le dispositif mésologique, et en la circonstance filmique, se trouve dès lors guidé, non pas par des effets, mais par une recherche de ce que j'appellerai un strict et patient nécessaire. Il faudrait s'en tenir à ce qu'on veut traduire et accepter la durée que dicte la compréhension et la traduction d'un phénomène. C'est sans doute une histoire de désir (de pouvoir) qui advient parce qu'on le laisse trouver sa place dans l'image souvent sans orchestration préalable, à l'image d'une scène de danse dans une cuisine.

Pierre BAUMANN



Film collectif, *Le Souffle les a portées*, 2023,  
vidéogramme : la cuisine.