

ECONOMIES DU REFERENT 4. LA FAUSSE MONNAIE. *TWO IMPOSSIBLE FILMS* (MARK LEWIS, 1995-1997)

Jennifer Verraes, Université de Paris III/CRECI

*While inspired by actual events, all characters depicted, names used,
and incidents portrayed in this film are fictitious.
No identification with actual persons or buildings is intended nor should be inferred.
Any resemblance of the characters portrayed to actual persons,
living or dead, is purely coincidental.*
© Impossible Films Ltd.

Mark Lewis sollicité par Roger Buergel, commissaire et directeur artistique de la *Documenta XIII*, soumis à la question «is modernity our antiquity»¹, apporte les lettres de sa réponse dans un texte publié dans *Afterall*², la revue qu'il co-édite avec Charles Esches et Thomas Lawson. Sa contribution théorique consiste à interroger la manière dont le paradigme de la modernité, bien qu'historicisé, continue d'exercer une profonde influence et de hanter le travail d'artistes contemporains qui se souviendraient d'une modernité dont le "contemporain" serait sorti sans sortir parce qu'il s'agit, précisément, de se souvenir – depuis la modernité – d'une certaine manière de se rapporter au "futur"³ (c'est-à-dire, aussi, au réel). Ce faisant, il reprend l'argument circconvolutif de son premier film, *Two Impossible Films* (1995-1997) lui donnant un tour, sinon lui faisant accomplir une révolution de plus. En proposer une description critique consistera donc aussi à dérouler le ruban de l'équation par laquelle Mark Lewis est de ceux qui conjuguent, aujourd'hui, une pratique artistique et un travail théorique – en tant que ce dernier n'est ni occasionnel, secondaire ou accidentel, mais partie prenante de son activité. Afin d'en ménager l'accès, il convient aussi d'emprunter un détour ou plutôt de faire retour à ce que serait la propre "antiquité" de Mark Lewis. La référence à des œuvres plus anciennes, procurant un délai par lequel on temporise à dessein, doit permettre d'installer la scène d'un démêlé que jouent les *Two Impossible Films* avec son travail antérieur. *Two Impossible Films* est, en effet, la première œuvre en 35mm de Mark Lewis, médium auquel il s'est consacré depuis lors, tournant le dos, en apparence, à ce qu'a été, auparavant, un projet ayant trait à l'art public. Ce démêlé, cependant, est moins l'expression d'un point de rupture que d'un point de passage par lequel *Two Impossible Films* sanctionne une sorte de renoncement sans reniement au projet artistique qui avait été le sien jusqu'alors – à savoir celui d'un artiste conceptuel, plus précisément, d'un artiste tourné vers un questionnement critique de la statuaire publique. Le passage au film serait donc à concevoir dans l'entretien et la compagnie de projets plus anciens avec lesquels, on le verra, il continuerait de composer.

En 1990, apprenant que les autorités de Bucarest démontent une statue de Lénine, imaginant que ses douze tonnes de bronze pourraient trouver acquéreur et déménager à l'Ouest, Mark Lewis décide d'installer des répliques 1/3, en plâtre, du monument en question, à Oxford, Toronto et

Montréal. Ce qui intéresse l'artiste dans la statuaire publique, c'est, dit-il, son *afterlife*, son déclin, une sorte de vie après la mort, de fantôme, quand l'iconoclasme post-révolutionnaire témoigne aussi d'une forme d'idolâtrie inversée (reconnaissance contrariée mais non moins effective du pouvoir des "images" marquant l'espace public). En 1993, dans la continuité de ce travail, il co-réalise avec Laura Mulvey un documentaire intitulé *Disgraced Monuments*: une enquête sur le destin post-effondrement du régime soviétique des monuments construits à la gloire de la Révolution, détruits sinon relégués, aujourd'hui, dans les cimetières de statues. En 1992, répondant à une commande du Musée d'Art Contemporain de Montréal pour l'exposition *Pour la suite du monde*, il réalise une série de dix «boîtes à diffuser des odeurs» – *Une odeur de désordre* – placées temporairement à différents endroits dans le centre-ville et "commémorant" des manifestations (iconoclastes) de désordre public. Soit: un retrait scrupuleux de l'économie visuelle au profit de la sphère olfactive, invisibilisation comptable d'une mise en doute du geste d'inscription, en dur, d'une œuvre dans la trame urbaine. Dans un texte théorique publié en 1990 et intitulé "What Is To Be Done?"⁴ (qui, avant d'être l'un des leitmotive de la *Documenta*, est le titre du célèbre ouvrage de Lénine⁵), il soulignait déjà la contradiction qui voulut que des monuments permanents soient élevés à la gloire de Lénine quand celui-ci envisageait l'art public comme un art temporaire (la préoccupation toute moderne du "caractère éphémère" devant contaminer l'objet même), construit dans des matériaux dégradables comme le plâtre, proscrivant l'usage du marbre, de la pierre, du bronze; il note par ailleurs que Lénine encourageait moins la destruction des monuments que leur réappropriation: un décret des soviets, "Sur les monuments de la République", prévoyait ainsi, en 1918, qu'un obélisque de granit gravé du nom des Tsars soit arrogé de sorte que – substitution d'un générique à un autre – y soient inscrits les noms de Marx, Engels, Bakounine, Thomas More, Jaurès, Liebknecht, Proudhon, Saint-Simon... Dans ce même texte, Mark Lewis s'intéresse, en particulier, à un projet du constructiviste Nikolaï Kolli, datant de la même période: *La Cale rouge fend le bloc blanc* (1918), sorte d'anti-monument qui semble «parodier ou soumettre à la question le projet du monument public permanent qui repose et mise, par principe, sur la hauteur et l'inaccessibilité donnée par son socle en pierre, et depuis lequel il domine et tient en respect l'espace public». Et de souligner que: «Le socle est aussi le lieu des inscriptions officielles»⁶. Le monument de Kolli est composé d'un socle en plâtre dans lequel est enchâssée une cale qui, si elle ne maintient pas un écartement, fend le piédestal d'une lézarde. En 1994, Mark Lewis met un terme à sa carrière d'"artiste du monument public" avec une dernière œuvre intitulée *Collection*, installée dans une rue, versant est, de Vancouver: six cales rouges montées sur autant de socles, selon une distribution invitant à considérer la "valeur" du contenu... Trois d'entre-elles sont des containers scellés et sur lesquels on trouve gravée la liste des objets collectionnés sous la forme de capsules de mémoire, conçues comme autant de dots⁷; les trois autres, trois bennes, sont ouvertes à l'accumulation de déchets par une sorte d'anticipation de la finitude du monument public. Ces antécédents renseignés, *Two Impossible Films* ne saurait manquer d'apparaître comme un "anti-monument", un premier effet d'ambiguïté levé, au moins, quant au sens du qualificatif "impossible".

Le cahier des charges de *Two Impossible Films* est le suivant: porter à l'écran, d'une part, la théorie freudienne, d'autre part, le *Capital* de Marx, dans un geste de relance ou de réinvestissement de deux projets avortés, soit celui qu'eut, en 1925, le producteur hollywoodien, Samuel Goldwyn d'impliquer Freud dans l'écriture d'un scénario, et celui d'Eisenstein, interrompu par la censure stalinienne, d'adapter le *Capital*. Le cinéma, faux frère contemporain de la modernité, agent double si souvent mis en procès de retard ou de contretemps historique, est appelé donc, à comparaître, pour sa défense, sur le terrain des fondements théoriques de la modernité. Mark Lewis réalise alors non pas deux films mais, s'en tenant aux marges, deux génériques de films,

apportant ainsi une sorte de démenti immédiat au projet. Plus précisément, il conçoit deux pré-génériques et deux génériques de fin déroulants, donnant congé au corps du film, le pré-générique et le générique de fin étant séparés par un effet d'ellipse plus grand que nature. L'intervalle est comblé par trois intertitres, blanc sur noir: «Développement de l'intrigue», «Conflit dramatique» et «Résolution temporaire». Avec *Two Impossible Films*, Mark Lewis amorce un travail qu'il nomme «cinema in parts», méta-cinéma, manière de déconstruire et de mettre en pièce la «grammaire» filmique. Par ailleurs, le projet du «cinema in parts» est, sans doute, aussi à comprendre comme forme d'héritage, d'une part, d'une des toutes premières formes de la subjectivité moderne, celle des Romantiques d'Iéna, l'esthétique du fragment et du dés-œuvrement à entendre, ici, comme conscience réflexive et ironique de l'inachèvement de l'œuvre relançant infiniment la dynamique de l'œuvrer, et d'autre part, comme legs, sur lequel nous reviendrons plus tard, d'une certaine modernité baudelairienne⁸.

Tout arrachement au problème de la statuaire publique annoncé (en fait «déplacement» et «condensation»), *Two Impossible Films* continue d'y référer par la bande. Dès l'ouverture des génériques, mention est faite au distributeur, Monument Picture, sur fond de buste cérémonieusement «dévoilé». Le premier pré-générique, plan large et fixe d'un square de Vancouver qu'anime le passage, avec celui des heures, des promeneurs, a pour seul résident permanent un *David* de Michel-Ange, vandalisé. Et, c'est une citation extraite des *Lettres sur la sculpture dans les églises*⁹ de l'Abbé Porée, qui fait l'ouverture du second générique. À ce marquage, pour partie autoréférentiel et, sans doute, auto-parodique, s'ajoute une série de références ou de citations qui font de *Two Impossible Films* une sorte de «phénomène de bibliothèque», se constituant dans l'espace du savoir et jouissant de ses matériaux en déployant une chaîne de références enveloppées, se relayant les unes les autres. Son imaginaire, qui semble hésiter entre l'esprit de sérieux (mais laborieux) de *La Tentation de Saint Antoine* et l'ironie (jamais sûre) d'un *Bouvard et Pécuchet*, est ainsi et non sans équivoque, «puis[é] à l'exactitude du savoir [...], sa richesse en attente dans le document [...], masses d'informations minuscules, infimes parcelles de monuments, reproduction de reproduction...»¹⁰. Défileront «au générique», implicitement ou explicitement, entre autres, André Gide, James Joyce, Charles Baudelaire, Jacques Derrida, Johann Sebastian Bach, Jeff Wall, Otto Rank, Richard Long, Dimitri Shostakovich... Phénomène de bibliothèque ou phénomène de foire¹¹, l'espace de *Two Impossible Films* s'intercale donc entre celui du salon éclairé et celui de la piste de cirque, escamotant subtilement par là la nature du crédit à donner aux hypothèques avec lesquelles il jongle.

J'insisterai au moins, concernant la première partie, sur l'une de ces références, qui renvoie à André Gide, crédité au générique pour la «mise en scène dramatique». Le premier pré-générique «adapte» un passage entier des *Faux-Monnayeurs*¹². Outre que le seul titre fait signe vers une théorie critique de «l'argent comptant», la référence renvoie, par ailleurs, à la racine du roman d'André Gide ou le spéculaire – puisque le texte est abîmé en creux par sa propre théorie – compose avec la spéculation. Pour mémoire, l'un des protagoniste de l'œuvre d'André Gide, Edouard, travaille à un projet de roman intitulé *Les Faux-Monnayeurs*, et à qui il fait dire:

*À cause des maladroits qui s'y sont fourvoyé, devons-nous condamner le roman d'idées, on ne nous a servi jusqu'à présent que d'exécrables romans à thèse. Mais il ne s'agit pas de cela, vous pensez bien. Les idées..., les idées, je vous l'avoue, m'intéressent plus que les hommes; m'intéressent par-dessus tout. Elles vivent; elles combattent; elles agonisent comme les hommes [...]. Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait comme l'Art de la fugue, et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature*¹³.

L'Art de la fugue, soit l'œuvre théorique de Bach, recherche appliquée sur l'écriture contrapunctique, est ré-animé par la bande sonore de *Two Impossible Films* par la mise en boucle et la répétition, systématiquement interrompue, d'une suite pour violoncelle de Bach. La réitération, l'usure du motif, c'est aussi sa mise en variation, un processus de déplacement, sinon de sublimation qui s'amorce.

En sus de l'ironique outrage commis à l'endroit de la virilité du *David*, la référence à la psychanalyse, trivialement, s'incarne encore dans la mise en scène des trois stades de la sexualité, les éléments d'"action" du premier pré-générique se réduisant à ceci: manger, boire, pisser, faire l'amour. Plus loin, le "film" se clôt sur l'orgasme d'un client avec une prostituée, soit une transaction-transition thématique intéressante entre l'histoire du sujet et celle du capital que Lewis aborde dans le second générique. Il convient ici d'insister sur le fait que les deux films ne sont pas distincts comme le seraient les deux volets d'un diptyque, mais relèvent d'un seul projet dont les deux parties n'ont sans doute pas le même rang. Le "premier volet", non seulement, joue bien davantage le ton de la scène d'exposition, non encore investie par la narration (un cadre arrêté, le tempo étant donné par de souples transitions en fondu), mais il semble, par ailleurs, à envisager autrement, comme "scène" théorique à partir de laquelle comprendre la seconde (que le travail de montage, la variété des échelles de prise de vue et des mouvements de caméra balancent bien plus immédiatement dans l'action). Il s'agirait donc d'envisager la théorie marxiste avec les outils de la psychanalyse: les formes de la mélancolie et le travail interminable du deuil dans le champ politique, prenant acte du décès déclaré de la théorie marxiste. Adapter *Le Capital* consisterait ainsi, aujourd'hui, à le traduire en analyse. *Two Impossible Films* rejoue, par là, le travail de Jacques Derrida, entrepris avec *Spectres de Marx*, ouvrage publié en 1993, sous-titré *L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, et dédié, comme le film de Lewis, à «une Nouvelle Internationale». «Un spectre hante l'Europe – le spectre du communisme»: les premiers mots du *Manifeste du parti communiste* sont rappelés dans le "film" par John O'Brian (*as himself*). Ainsi, l'amorce d'adaptation du *Capital* conduite par Lewis, reprenant le projet d'Eisenstein d'un «cinéma intellectuel», doit-elle bien plus à une lecture post-althussérienne de Marx qu'à l'interprétation eisensteinienne, entendue comme didactique de la lutte des classes et enseignement de la pensée dialectique: «On peut puiser dans le *Capital* une foule de thèmes: la plus-value, le prix, la rente. J'ai résolu de filmer le thème: "la méthode de Marx"»¹⁴. La plus-value, le prix, la rente, tels sont, au contraire, des aspects dont Mark Lewis entend traiter. Du projet d'Eisenstein – qu'il cite, par ailleurs, en retournant un épisode de *La Grève* (celui à l'occasion duquel éclate le mépris des actionnaires devant les revendications des grévistes, la "note de doléances" ignorée par le nanti qui ne la reçoit que pour l'utiliser à dégraisser son soulier – et qui prend ici la forme d'une curieuse transaction) – il retient également la référence à l'*Ulysse* de Joyce:

*Pour nous orienter nous pouvons emprunter à l'Ulysse de Joyce: [...] un chapitre est écrit dans le style des livres pour midinettes, tandis que l'autre est composé de questions et de réponses à la manière d'un traité de scholastique [...]. Joyce peut éclairer mon intention – de l'assiette de potage aux navires anglais coulés par l'Angleterre*¹⁵.

En ce qui concerne la mention du dialogue scolastico-didactique, un extrait du chapitre en question est littéralement cité par Lewis:

Pourquoi une nouvelle déception l'eût-elle déprimé davantage? Parce qu'à ce tournant critique de l'existence, il aurait désiré améliorer un grand nombre de conditions sociales, fruits de l'inégalité, de l'avarice et de l'hostilité entre les nations [...]. Il restait les conditions

*génériques imposées par la loi naturelle, distincte de l'humaine [...]; la nécessité de détruire pour se procurer des matières alimentaires [...]; la fastidieuse menstruation des simiennes et (spécialement) des humaines femelles se prolongeant de la puberté à la ménopause; les inévitables accidents en mer...*¹⁶

Outre ceci, l'inscription à l'image de la date du 16 juin – la journée de Leopold Bloom –, la reprise d'une mise en jeu parodique de la pulsion encyclopédique, la gageure que le texte de Joyce institue s'agissant de "traduction", c'est le thème de la filiation surtout qui intéresse Lewis (reconduisant, aussi, le "prélèvement" shakespearien opéré, déjà, par Joyce).

Dans *Spectres de Marx*, Derrida envisage l'héritage de la théorie marxiste sous les espèces d'un deuil autrement instruit que sur le mode maniaque et triomphant qui marque l'inconscient politique d'aujourd'hui, «pleur(ant) le concept même du politique dans ses traits essentiels, et même dans les traits spécifiques de sa modernité»¹⁷, lequel se déclare quitte, ce faisant, exonération conquise sur le dos d'une dénégation qui neutralise et conjure d'avance la revenance et l'insistance des «spectres» de Marx. Derrida élabore donc une "théorie de l'héritage", appliquée à Marx, quand l'œuvre de Mark Lewis ne serait pas autre chose qu'une *praxis* de l'héritage, réinvestissant la rhétorique postmoderne et sa manie de la citation pour lui substituer dans un effort de transmission, le souci appliqué de capter des legs, à créditer au générique du contemporain¹⁸. S'affirme une logique de l'héritage préférée aux modalités de l'emprunt. Ainsi, quand Derrida se demande ce que serait un héritage de Marx ou de l'esprit du marxisme répondant du verdict néo-libéral autrement que sous la forme d'un dogmatisme ou d'une lecture littérale, Mark Lewis prolonge et élargit la question pour demander ce que serait une pratique artistique critique se souvenant de la modernité (du grand récit du social et du grand récit du sujet) dès lors que l'esprit des avant-gardes n'est pas plus tenable, aujourd'hui, que ne saurait l'être le projet d'une relance formaliste ou conceptualiste, fussent-elles ironiques ou cyniques. Nécessairement, Marx – ou la modernité – doit pouvoir revenir autrement, non identique à lui-même. Ce qui est en jeu, c'est l'avenir d'une promesse, une *fortuna* "indéconstructible", et il y va d'une incorporation de son *esprit*, dans un nouveau *corps*, spectral¹⁹. Dans un entretien paru dans le second numéro de la revue *Public*, en 1989, Mark Lewis interrogeait Jacques Derrida, à propos d'un film dans lequel ce dernier figurait, *Ghost Dance*, de Ken Mc Mullen (1983). Le philosophe y dit ceci:

*J'ai essayé d'expliquer, contrairement à ce que l'on serait amené à penser, que l'expérience des fantômes n'est pas liée à une époque passée de l'histoire, au paysage des manoirs écossais, etc., mais est, au contraire, accentuée et accélérée par les techniques dont nous disposons aujourd'hui comme le cinéma, la télévision, le téléphone. Ces techniques vivent en quelque sorte d'une structure fantomatique. Le cinéma est un art du fantôme, c'est-à-dire qu'il n'est ni image ni perception*²⁰.

Or, qu'est-ce qu'un fantôme²¹, qu'est-ce qu'un processus spectrogène? C'est une incorporation paradoxale, un devenir-corps de l'esprit, une apparition, un témoignage de l'inapparent. Il relèverait d'une hyper-phénoménologie. C'est, aussi, à une sorte d'hyper-phénoménologie que le texte de Derrida soumet la pensée de Marx, pour révéler «l'hétérogénéité à soi de Marx», identifier ses propres fantômes, l'endroit où il ne se serait pas compris lui-même – à l'instar, peut-être, de la modernité et en particulier de celle propre au cinéma – refusant d'admettre «la texture complexe, inégale à soi, qui constitue la réalité»²². Car Marx lui-même, prétend faire leur peau aux fantômes, dans la description "théâtralisée" et "fantomachique" qu'il propose de la forme-marchandise, non immédiatement perçue, en chair et en os, au premier coup d'œil. Ce qui est et appa-

raît, au premier coup d'œil, c'est selon Marx, la valeur d'usage, l'usage qui tombe sous le sens, "phénoménologique". Ce que Derrida met à l'épreuve de la déconstruction, c'est le fond et le pré-supposé métaphysico-phénoménologique de Marx quand il croit pouvoir parler d'une pure et simple valeur d'usage dépendant des seules propriétés de la chose. Avec la valeur d'échange, «quand le rideau d'un marché s'ouvre», coup de théâtre, les choses se compliquent, deviennent «surnaturelles». Et la marchandise apparaît ainsi comme «chose» pseudo-phénoménale, un «simulacre» qui hante, recouvre et travaille la valeur d'usage. Cela revient à instituer donc, une origine au moment fantomal, une impression originaire, naturalisant l'usage, vierge des formes de l'échange: «La valeur d'usage en était, semble sous-entendre Marx, intacte. Elle était ce qu'elle était, valeur d'usage identique à elle-même. La fantasmagorie, comme le capital, commencerait avec la valeur d'échange et la forme marchandise. C'est alors seulement que le spectre "entre en scène"»²³.

D'où vient, demande Derrida, cette certitude concernant le stade préalable, «celui de cette prétendue valeur d'usage pure de tout ce qui fait la valeur d'échange et la forme marchandise»²⁴? Pour Derrida, la valeur d'usage, comme l'aura benjaminienne, ne va jamais que déclinante... Apparaît, la contradiction, l'endroit où le cinéma aurait pu se méprendre sur les traits de sa modernité singulière, qui voulut que celle-ci passe par une «reconquête de l'aura, par l'art même qui l'avait fait disparaître»²⁵. Une épistémè pré-moderne hanterait ainsi les tenants de la modernité, refusant de céder à l'abîme qu'elle construit entre expérience et connaissance, soit à la définition du réel comme procédant, précisément, de cet interstice à combler. Toute l'archive du réel de *Two Impossible Films* est là où, à l'idée barthésienne de "réfèrent", est substituée celle de la "référance", la seconde évacuant le présupposé métaphysique du premier, considérant néanmoins la valeur d'usage d'un supposé "nécessairement réel" non pas tant comme un concept nul et non avenu que comme un concept limite²⁶, une manière de "hors champ conceptuel". Autrement dit, investir le réel, l'espace public, si l'on ne veut faire l'économie du "réfèrent", de la réalité extra-représentative, la cause extérieure, au dehors, à quoi se rapporte une image, ne saurait consister à le faire apparaître "pur", en deçà du commerce qu'il entretient avec son autre, le signe. La référance, ici, serait assimilable à un processus d'échange où la "valeur" fixe le cours du "sens" comme le "reste" qui en procède. Le réfèrent – "nécessairement réel"²⁷ – peut demeurer, mais institué, dans le respect de son éloignement, sous la forme de ce qui est visé, comme le "hors champ", où la valeur n'a pas encore cours, de la structure différentielle de toute sémiotique: demeurant comme "trace" ou "inscription".

C'est le propre du "genre" générique que d'être (comme le socle dans la statuaire), le lieu non pas exactement "hors-texte" mais para-textuel, d'immatriculation et d'*inscription* du "titre", de la nomination du signataire, du commanditaire et plus loin des conditions de production réelles, matérielles, techniques, artistiques, financières et juridiques de l'objet. Dans un entretien, Mark Lewis déclare ceci:

J'ai voulu réfléchir aux inventions purement filmiques [...]. Ces inventions ont souvent été le fruit de diverses exigences, commerciales dans bien des cas [...]. Prenons, par exemple, le générique de début que j'ai exploré dans Two Impossible Films. La plupart des films à gros budget commencent par un générique, où se mêlent les scènes d'action et les noms des collaborateurs. Tout le monde reconnaît que ces séquences fonctionnent très différemment du film lui-même: elles contiennent généralement peu de dialogues, elles sont visuellement frappantes; elles sont montées de manière inventive, pour créer des liens inhabituels entre les images et non pour assurer une continuité dans l'histoire du récit; et elles créent de grandes attentes en ce qui a trait à la suite. En ce sens, le générique de début est déjà à part. Et puis,

bien sûr, à toute cette invention visuelle se superpose la liste des interprètes et des personnes qui ont participé à la production matérielle du film. Eh bien, ce sont des films commerciaux, ceux qui entretiennent une relation plutôt parasitique avec le roman du XIX^{ème}, qui ont inventé ce phénomène. Et cela ne se produit nulle part ailleurs. On ne donne pas, par exemple, le nom du typographe au beau milieu du premier chapitre d'un livre, ni le nom de l'imprimeur quelques pages plus loin. Mais dans le cinéma, on le fait et c'est assez extraordinaire²⁸.

Traçant l'analogie entre le socle et le générique, comme lieux d'«inscription», on se rappellera l'analyse que propose Rosalind Krauss dans *La Sculpture dans le champ élargi*²⁹, qui envisage le premier comme marqueur de la puissance d'échangeabilité de la sculpture moderne, le «déclin de l'aura» prolongé par un «déclin du locus»³⁰. Soit, ce qui arrache l'objet au monde qualitatif pour l'enregistrer sur la grille du quantitatif. Ici, la trésorerie d'un film s'écrivant en transparence: une délocalisation, sinon une forme de distanciation qu'Hollywood pratiquerait spontanément. Mark Lewis en exaspère le principe: d'un côté, en escamotant et en frustrant l'économie narrative; de l'autre, en surjouant les codes de l'entertainment (format cinémascope, luxe de la prise de vue, mouvements de caméra complexes, sinon aériens, bande son lyrique, énergique, voire pompeuse) – au point que les deux génériques ne sont pas loin de flirter avec un genre (ou produit) dérivé, type bande-annonce. Formellement donc, Mark Lewis rejoue l'assimilation typique de la production artistique des années 80-90 constatant la coïncidence entre les formes du capitalisme – ici le spectaculaire – et l'*a priori* iconoclaste des formes héritées des avant-gardes historiques. *Two Impossible Films* apparaît alors comme la *fausse monnaie* d'Hollywood, étant admis que la circulation de la fausse monnaie est toujours susceptible d'engendrer des intérêts réels, de devenir un vrai capital.

La Fausse monnaie est aussi le titre d'un poème en prose de Baudelaire, dans *Le Spleen de Paris*, autre référence³¹ qui insiste dans *Two Impossible Films*. Ce petit morceau de vie parisienne, que Baudelaire aurait projeté d'appeler «Le Paradoxe de l'aumône», relate un petit événement, évoqué (c'est là une supposition) par un «épisode» du second pré-générique. Deux amis, flânant, rencontrent un pauvre qui leur demande l'aumône:

L'offrande de mon ami fut beaucoup plus considérable que la mienne et je lui dis: «Vous avez raison; après le plaisir d'être étonné, il n'en est pas de plus grand que celui de causer une surprise – C'était la pièce fausse», me répondit-il tranquillement, comme pour se justifier de sa prodigalité. Mais dans mon misérable cerveau, toujours occupé à chercher midi à quatorze heure (de quelle fatigante faculté la nature m'a fait cadeau!), entra soudainement cette idée qu'une pareille conduite, de la part de mon ami, n'était excusable que par le désir de créer un événement dans la vie de ce pauvre diable, peut-être même de connaître les conséquences funestes ou autres, que peut engendrer une pièce fausse dans la main d'un mendiant [...]. Tout aussi bien la pièce fausse serait peut-être, pour un pauvre petit spéculateur, le germe d'une richesse de quelques jours. Et ainsi ma fantaisie allait son train, prêtant des ailes à l'esprit de mon ami et tirant toutes les déductions possibles de toutes les hypothèses possibles³².

À inscrire au livre des comptes à rendre à la trésorerie derridienne, *La Fausse monnaie*, est aussi le sous-titre d'un autre livre du philosophe, *Donner le temps*, dans lequel il demande, interprétant le texte de Baudelaire: «Y a-t-il ici une vraie différence entre la vraie et la fausse monnaie dès lors qu'il y a du capital? Et du crédit? Tout dépend de l'acte de foi et du crédit. Ce texte de Baudelaire, traite, en somme des rapports entre la fiction en général, la fiction littéraire et le capi-

talisme, tel qu'on peut en photographier une scène au cœur de la capitale moderne»³³. Ainsi pourrait-on se donner une définition minimale de la fiction, et pourquoi pas, d'une des vocations possibles du cinéma, phénomène sans phénoménalité, quand son "réfèrent" est nécessairement cousu d'imaginaire³⁴, c'est-à-dire, système de croyance, de créance. Plus loin, Derrida note que l'ami dont il est question:

*Sait qu'il n'a pas donné au pauvre – tout en lui laissant la chance de se servir de la pièce fausse en la faisant (peut-être) fructifier dans le système capitaliste qu'il pratique autant qu'il analyse, sur lequel il spéculé autant qu'il y spéculé –, il est pur, lui, le faux donateur, de la maîtrise qu'aurait pu lui assurer la conscience donatrice. Et cette innocence possible lui est assurée par la nature aléatoire de la machine capitaliste. Le pauvre ainsi ne lui doit rien. Allons plus loin: le faux-monnaieur aura su s'endetter à l'infini, et se sera donné la chance d'échapper ainsi à la maîtrise de réappropriation. Il aura su rompre indéfiniment le cercle ou la symétrie. Conditions: la faute, la dette, le devoir [...]. Cela nous dit (peut-être) quelque chose de la littérature et du lieu de la croyance ou du crédit depuis lequel elle s'écrit ou se lit*³⁵.

On serait tenté d'"adapter" la citation en sorte que la "fausse monnaie" pourrait être l'autre nom du cinéma et de sa modernité singulière, le dotant «parce qu'il a été inventé – dans une société déjà industrielle [...] d'une capacité indéfinie de contemporanéité». Sa monnaie ne serait pas moins "bonne" que la monnaie "vraie" qu'elle contrefait, en ce sens qu'elle peut produire ses effets, à savoir des "événements", c'est-à-dire l'expérience d'un "temps" qui (se) donne sans obliger à terme, dépris de l'économie du temps conçu comme "présent", mais relevant de la non-contemporanéité à soi du présent vivant, la possibilité de l'impossible. Cette possibilité de l'impossible, avec laquelle semble composer Mark Lewis, n'est donc pas à concevoir comme modalité négative ou contradictoire du possible mais comme «affirmation de l'impossible [...] toujours avancée au nom du réel. Non pas le réel comme attribut de la chose... Mais le réel comme venue ou événement de l'autre, là où il résiste à toute réappropriation...» et, je cite Derrida, une dernière fois, «le réel, comme impossible non négatif, venue ou invention im-possible de l'événement»³⁶.

Une pratique de l'héritage – «giving up the past», dixit Mark Lewis – se doublerait ou plutôt se prolongerait ainsi, chez l'artiste, d'une reconsidération de la notion d'événement sur fond d'association du réel et des manières de le fictionner. Les derniers mots du "film", dans une coda insérée entre le pré-générique (suivi des intertitres) et le générique de fin, prononcés par le personnage féminin, sont empruntés à Shakespeare: «Time is out of joint»³⁷. Le temps est hors de ses gonds, autrement dit, il désajuste l'identité à soi du présent et dit ainsi, le "contemporain", selon une acception toute proche de l'argument développé par Mark Lewis répondant à la question «Is modernity our antiquity?». Celle-ci s'incarne à travers l'analyse que Mark Lewis propose, dans ce texte, d'un petit film court de l'American Mutoscope, daté de 1903: *At the Foot of the Flatiron*. Le film est une vue, d'une durée de deux minutes, réalisée au pied du Flatiron, l'un des premiers gratte-ciel construits à New York, érigé à l'angle de Broadway et de la 5^{ème} avenue. Le lieu est exposé, théâtre de la modernité naissante où affluent les foules, mais aussi fabuleusement exposé au vent. Mark Lewis n'y voit ni allégorie, ni effet documentaire à proprement parler, mais s'attache à rendre compte du caractère comique et burlesque de la situation, susceptible d'avérer et d'acter, dans la contingence, ce qu'il en est des "transitions historiques". Deux choses retiennent son attention, par l'effet d'un *punctum* clivé qui le "point": d'une part, le geste de résistance qu'opposent les passants à l'hostilité du vent, maintenant fermement sur leur tête, les chapeaux qui risquent d'être emportés; d'autre part, deuxième geste, celui qui consiste, en même temps, à

adresser un regard curieux à la caméra. Le premier geste relève du “sujet manifeste” du film quand le second renvoie à la formation d’une nouvelle subjectivité liée à une technologie alors émergente, le cinéma. «Pourquoi porter un chapeau, contre toute raison, à cet endroit?», demande Mark Lewis. «Le XIX^{ème} siècle, observe Walter Benjamin, était obsédé par l’idée de couvrir, de contenir les choses». Ces têtes, sous couvert de chapeau, seraient donc partie prenante d’un certain esprit du XIX^{ème} siècle qui pique et empreinte la “mise en scène” de ces images d’une étrange griffe désuète. Au pied du Flatiron, ne défilent pas seulement les sujets d’une modernité naissante, mais des manières de se subjectiver en rapport avec cette modernité. «Que signifie être moderne? Pour les individus apparaissant dans ce film, cela signifie porter un chapeau, à tout prix. Je ne peux m’empêcher [dit Mark Lewis] de penser que cette compulsion, dans ce contexte, témoigne d’une réaction contre la modernité; comme si, se coiffer d’un chapeau maintenait sous couvert et à l’abri, le passé de ces New-Yorkais». Seulement, il y a ce second geste, qui consiste à regarder la caméra, un moment d’inattention, le chapeau s’envole. Passe le vent de l’histoire... *Time is out of joint...*

L’opération des *Two Impossible Films* – dont le présent texte est loin d’avoir rendu compte de manière exhaustive, laissant de côté par exemple, la question essentielle de son inscription géographique, Vancouver, «Capitale du XXI^{ème} siècle», «passée sans transition de la pré-modernité à la post-modernité» – cette opération, se donne dans une sorte de jouissance un peu folle faite de tours de passe-passe, comme s’il s’agissait de “jongler”, l’idée n’étant pas tant d’attraper la balle que de la relancer indéfiniment, chaque fois qu’elle retombe dans la main. S’il était une figure susceptible de décrire l’opération, une économie du “jonglage”, pour ainsi dire, ce serait donc celle de la “révolution”, de la relance infinie, tendue entre l’avant – l’héritage – et le futur immédiat – l’événement. *Prototype postérieur*, titre d’un monochrome qui apparaît dans le “film” et crédité au générique, le décrirait tout aussi bien. Si la seule chose que l’on puisse “donner”, où le don échapperait et ne serait pas rattrapé par une économie de l’échange, c’est le temps – soit l’objet même du cinéma, «seule expérience dans laquelle le temps m’est donné comme une perception», ou encore, «croyance dans le nouveau, mais en même temps conscience de l’avenir, c’est-à-dire un art, lui aussi nouveau, de la transmission et de la tradition [...]». À ce prix, le cinéma n’aura pas en vain été le plus moderne des arts³⁸. Cinéma, art contemporain: une méthode de substitution à l’empressement des transitologues.

- 1 La question participe des trois leitmotivs du programme propédeutico-théorique proposé par l’exposition d’art contemporain de Kassel, avec les deux suivantes: «What is to be done?» et «What is bare life?».
- 2 Co-publiée par le Central Saint Martin’s College of Art and Design de Londres (où il enseigne) et la School of Art du California Institute of the Arts de Los Angeles. “Is Modernity our Antiquity?” a été publié dans la revue *Afterall*, n° 14, 2006; ainsi que dans le *Documenta Magazine* n° 1: *Modernity?*, Taschen, Köln 2007.
- 3 “Remembering the Future” est le titre d’un article que Mark Lewis a publié dans la revue *Afterall*, n° 2, 2002.
- 4 Mark Lewis, “What Is to Be Done?”, dans *Canadian Journal of Political and Social Theory*, numéro monographique “Ideology and Power”, vol. 15, 1991.
- 5 Traité politique, publié en février 1902, Lénine y présente des propositions concrètes sur l’organisation et la stratégie à suivre pour le parti révolutionnaire. Œuvre-clé qui provoquera plus tard, la division entre les mencheviks et les bolcheviks. Le titre *Que faire?*, fait lui-même référence au roman de Nikolaï Tchernychevski.
- 6 Mark Lewis, “What Is to Be Done?”, cit., p. 9.
- 7 Soit, l’inventaire de l’une d’entre elles: «Sealed June 16, 1994: copeaux de bois, volume 2 du *Capital*

de Marx, état neuf, Progress Press Edition, trois bouteilles de coca-cola, trombones, trentre-trois cents en pennies, un assortiment de baguettes en bois, une chaussure de femme, pied gauche, une autre chaussure de femme, pied droit, non assortie à la première, quelques peignes, une boussole pour enfant, le discours de démission de Nixon, un exemplaire de *La Bulgarie à 5 dollars par jour*, quarante-trois ou quarante-quatre autres articles».

- 8 Je rappelle, simplement ici, la dédicace de Baudelaire à Arsène Houssaye, pour le *Spleen de Paris* (1869): «Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous le voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier» (Charles Baudelaire, *Spleen de Paris*, Belfrage International, Paris 1995, pp. 10-11).
- 9 En 1745, l'abbé Porée, dans ses *Lettres sur la sculpture dans les églises*, propose de déplacer les cimetières hors des villes, «moyen le plus sûr pour y procurer et y conserver la salubrité de l'air, la propreté des temples et la santé des habitants»: «Quelle vision pour le voyageur! Imaginez. Dans le lointain, je discerne la ville: ses clochers, dont la flèche se perd dans le ciel, m'informent sur sa religion. Plus loin, je remarque ses remparts, forces de défense manifestes; en m'approchant je distingue ses bâtiments qui me renseignent sur sa taille, son opulence, ses goûts. Ici sont les vivants. Les morts occupent les confins toujours plus vastes des maisons funéraires aperçues tout à l'heure».
- 10 Michel Foucault, postface à Gustave Flaubert, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, Insel, Frankfurt/M 1964, publié en français dans une version modifiée en 1970 dans *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994, p. 297.
- 11 Ou «foire du livre», compromis, qui me fut joliment suggéré par Victor Burgin.
- 12 «Ce que je voudrais, disait Lucien, c'est raconter l'histoire, non point d'un personnage, mais d'un endroit – tiens, par exemple, d'une allée de jardin, comme celle-ci, raconter ce qui s'y passe – depuis le matin jusqu'au soir. Il y viendrait [...] d'abord des gens tout gris, sans sexe ni âge, pour balayer l'allée, arroser l'herbe, changer les fleurs, enfin la scène et le décor avant l'ouverture des grilles, tu comprends? Alors l'entrée des nourrices. Des mioches font des pâtés de sables, se chamaillent; les bonnes les giflent. Ensuite, il y a la sortie des petites classes – et puis les ouvrières. Il y a des pauvres qui viennent manger sur un banc. Plus tard des jeunes gens qui se cherchent; d'autres qui se fuient; d'autres qui s'isolent, des rêveurs [...]. Le soir, des amants qui s'embrassent [...]. Et ce n'est pas tout; ça n'est pas tout! reprit Lucien avec ardeur. Je voudrais, dans une espèce d'épilogue, montrer cette même allée, la nuit, après que tout le monde est parti, déserte [...]. J'avais pensé d'abord y faire circuler des ombres, peut-être des statues... mais je crois que ça serait plus banal; qu'est-ce que tu en penses? – Non, pas de statues, pas de statues, protesta distraitemment Olivier...» (André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Paris 1972, pp. 18-19). Gide achève la rédaction de son roman en 1925, soit l'année de la tentative d'approche de Freud par Goldwyn. Sartre, précisément, le qualifiera d'anti-roman.
- 13 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 187.
- 14 Sergei Eisenstein; ce qui est demeuré des notes pour le projet a été publié dans Barthélemy Amengual, «Comment porter à l'écran le *Capital* de Marx», dans Id., *¡Que viva Eisenstein!*, L'Âge d'homme, Lausanne 1980, p. 603.
- 15 *Idem*, p. 600.
- 16 James Joyce, *Ulysse*, Gallimard, Paris 2006, p. 994.
- 17 Jacques Derrida, *De quoi demain...: dialogue* (avec Elisabeth Roudinesko), chapitre «L'esprit de la révolution», Flammarion, Paris 2003.
- 18 Nous en resterons dans ce texte, faute d'espace, à constater un principe d'identification affective de Lewis avec les thèses de Derrida. Il ne semble pas faire de doute. Il faudrait, ailleurs, la problématiser, ne serait-ce que parce que, à la lettre, le texte de Derrida appelle, structurellement et thématiquement tout autre chose qu'un applicationnisme immédiat. Le caractère «invertébré» du marxisme de Derrida, ce qu'il fait passer par-dessus bord, ne se reflète pas sans contradictions dans la «tortueuse fantaisie» sans corps de Mark Lewis. Soit, deux colonnes absentes ou deux absences de colonne qui ne servent pas tout uniment le même argument.

- 19 Cette injonction fait écho à la formule de Marx: «La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants» (dans *Le 18 Brumaire de Louis Napoléon Bonaparte*, Editions Sociales, Paris 1969, p. 15). Le thème est «chiffré» dans le «film» de Mark Lewis, à travers la mention d'une note d'Eisenstein: «En Amérique, les cimetières eux-mêmes sont privés. La concurrence joue à 100%. Corruption des médecins, etc. Les mourants reçoivent des dépliants: "chez nous seulement vous aurez la paix éternelle à l'ombre des arbres, avec le murmure des ruisseaux"» (Barthélemy Amengual, *¡Que viva Eisenstein!*, cit., p. 594) – un insert récurrent dévoilant la «publicité» susnommée, placardée en 4x3.
- 20 Jacques Derrida, «La Danse des fantômes», entretien avec Mark Lewis et Andrew Payne, dans *Public*, n° 2, 1989.
- 21 «Qu'est-ce qu'un spectre? dit Stephen tout vibrant. Un être que condamnent à l'impalpabilité la mort, l'absence, ou le changement des mœurs [...]. Quel est ce spectre qui, du limbo patrum, s'en revient dans ce monde où il était oublié? Qui est le roi Hamlet?» (James Joyce, *Ulysse*, cit., p. 291).
- 22 Pierre Macherey, *Le Marx intempestif de Derrida*, conférence à l'ENS, le 22 octobre 2005.
- 23 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris 1993, p. 253.
- 24 *Idem*, p. 254.
- 25 Jacques Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Cahiers du cinéma, Paris 2007, p. 117.
- 26 De la même manière qu'affirmant qu'il n'y a pas de hors-texte, Derrida précise qu'il n'y a pas de hors-texte *absolu*, parce que le hors-texte, précisément est l'absolu qui excède la pensée, et il faut considérer que «sans disparaître, la valeur d'usage [est] une sorte de limite, un commencement pur auquel aucun objet ne peut ni ne doit correspondre, et qu'il faut compliquer dans une théorie générale du capital». Poursuivant: «S'il garde lui même quelque valeur d'usage (à savoir permettre d'orienter une analyse du processus "fantasmagorique"), ce concept-limite de la valeur d'usage est d'avance contaminé, c'est-à-dire pré-occupé, habité, hanté, pas son autre, la forme marchande» (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, cit., p. 255).
- 27 Dans un texte, en hommage à Roland Barthes, intitulé «Les Morts de Barthes», Jacques Derrida remarque que le punctum, nommé aussi «spectrum», passe toujours des compromis avec le «studium»: «"Le hors champ subtil" du punctum compose avec le champs "toujours codé" du studium [...]. Comme le contrepoint d'une fugue, le punctum vient scander ou rythmer le studium» (Jacques Derrida, «Les Morts de Barthes», dans *Poétique*, numéro spécial consacré à Roland Barthes, 1981, p. 58).
- 28 Entretien avec Jérôme Sans, dans Charles Esche (sous la direction de), *Mark Lewis Films 1995-2000*, Film and Video Umbrella, London 2000, p. 48.
- 29 Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes moderniste*, Macula, Paris 1993.
- 30 Nous empruntons la formule à Florent Lahache, paraphrasant Benjamin, pour décrire le déploiement de la valeur d'échange sur le territoire.
- 31 Voir aussi *Les Yeux des pauvres*, *Les Bons Chiens*, *Le Tir et le cimetière...*
- 32 Charles Baudelaire, *La Fausse Monnaie*, dans Id., *Spleen de Paris*, cit., pp. 81-82.
- 33 Jacques Derrida, *Donner le temps. La Fausse Monnaie*, Galilée, Paris 1991, vol. I, p. 159.
- 34 J'emprunte la formule à Barbara Le Maître.
- 35 Jacques Derrida, *Donner le temps. La Fausse Monnaie*, cit., p. 190.
- 36 Jacques Derrida, *Papier-machine: le ruban de la machine à écrire et autres réponses*, Galilée, Paris 2001, p. 315.
- 37 Hamlet est aussi le personnage conceptuel à partir duquel Derrida envisage les «spectres» de Marx, soit la figure d'une conscience contrariée à opposer à une conscience tragique, oedipienne.
- 38 Jacques Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, cit., p. 121.