



Déméter

3 | 2019

Michel Nedjar : regard sur le cinéma

Capitale-Paysage, la flânerie comme méthode¹

Géraldine Sfez

Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

Référence électronique

Géraldine Sfez, « Capitale-Paysage, la flânerie comme méthode », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 3 | 2019, mis en ligne le 15 octobre 2019. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



Université
de Lille



Université de Lille

Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

Ce document a été généré le 15 octobre 2019.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



Capitale-Paysage, la flânerie comme méthode

Géraldine Sfez

Résumé :

Dans *Capitale-Paysage* (1982-1983), la caméra de Michel Nedjar s'adapte aux rythmes de la ville pour en saisir l'intensité visuelle et sonore. La caméra s'attache ainsi aux pas et aux ombres des passants dans un film qui ressemble à une flânerie urbaine accélérée. La particularité de ce film étant de combiner et de tisser les différents aspects du cinéma de Nedjar : film expérimental d'un côté, jouant sur les effets de lumière et de texture, et cinéma direct de l'autre. Deux figures baudelairiennes et benjaminienes – celles du *flâneur* et du *chiffonnier* – nous permettront d'entrer dans ce film dans lequel elles se mêlent.

Abstract :

With *Capitale-Paysage* (1982-1983), the artist and cineast Michel Nedjar follows the rhythms of Paris in order to catch its intensity. The camera is following passers-by and the movie looks like an accelerated urban stroll. It associates experimental (playing with lights and textures) and documentary approaches. The stroller and the ragman (two figures that are present in Baudelaire and Walter Benjamin's texts) will help us to dive into this singular movie.

Quelques mots à propos de Géraldine Sfez :

Géraldine Sfez est maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Lille et membre du CEAC (Centre d'Étude des Arts Contemporains). Elle co-dirige depuis 2018 la revue *Déméter. Théories et pratiques artistiques contemporaines*. Ses recherches portent sur l'esthétique et la théorie des arts visuels contemporains et s'articulent principalement autour de deux axes : le rapport entre pratiques artistiques contemporaines et pratiques mémorielles d'une part, les relations entre cinéma et art contemporain d'autre part.

Texte intégral :

S'enfoncer dans les rythmes et lignes qui s'entrecroisent ; faire éclater les apparences², Teo Hernandez.

1. La pratique cinématographique de Michel Nedjar, comme sa pratique de plasticien – elles ne sont pas, on le verra, dissociables –, recouvre des formes multiples, kaléidoscopiques, oscillant entre un travail sur la forme, la matière et les textures de l'image et un travail qui relève, par certains aspects – notamment en ce qui concerne le son – du cinéma documentaire ou du cinéma direct. Nedjar-cinéaste, comme Nedjar-plasticien, ne cesse de brouiller les pistes et les catégories. Les étiquettes ne l'intéressent pas comme en témoigne cette déclaration abrupte de l'artiste : « Quand le travail sort de chez moi, il ne m'appartient plus. On peut lui mettre toutes les étiquettes. Art Brut, Art Machin, Art Truc. Je m'en fous³. »
2. Si l'ensemble de l'œuvre de Nedjar se dérobe aux catégories préétablies et si sa manière de créer consiste sans cesse à naviguer à contre-courant, il nous faut ici comprendre dans quelle mesure son film *Capitale-Paysage* relève d'un tel mode subversif, d'une telle logique qui consiste précisément à aller contre la logique. Comment, dans cette perspective, penser un film dont la méthode relève de la flânerie ? Autrement dit, comment penser le geste aléatoire du flâneur comme fil directeur⁴ ? Concevoir une méthode procédant de la flânerie tient en effet du paradoxe, dans la mesure où celle-ci renvoie à l'action d'errer ou de déambuler, alors qu'étymologiquement, la méthode se situe à l'opposé désignant le chemin ou, plus exactement, le chemin qu'il faut suivre. Si agir avec méthode, c'est donc suivre un ordre, on serait tenté de dire que la seule méthode qui vaille pour Nedjar, c'est précisément l'absence de méthode ou, pour le dire autrement, une façon de se couler dans le flux de la ville, voire de s'y perdre.
3. Pourtant la manière dont la caméra saisit ce flux, à travers ses saccades, ses tressautements, sa façon de laisser « filer » l'image, s'avère bel et bien « méthodique » dans *Capitale-Paysage*. La flânerie renvoie ici définitivement et méthodiquement à la dérive, à une série de lignes circulaires, sinueuses, qui, comme dans les dessins d'enfants, ne cessent de revenir sur elles-mêmes. Dans le catalogue de l'exposition « Michel Nedjar, introspective », Chantal Thomas cite un texte d'Henri Michaux, dans lequel le poète évoque les « lignes encerclantes » dessinées par les enfants, qui tracent et retracent des traits les uns sur les autres⁵. Ces lignes qui reviennent les unes sur les autres, se démultiplient et s'entrecroisent ; cette toile d'araignée que le film ne cesse de tisser ; ce mouvement de la main qui tient la caméra et se confond avec les mouvements tourbillonnants de la ville : voici précisément

ce qui intéresse Nedjar. Des poupées aux films, en passant par les dessins et les cahiers, quelque chose chez Nedjar, résiste de manière décisive à la linéarité comme à la lisibilité, pour se donner plutôt sous la forme d'amas, de strates, de couches, d'un feuilletage d'images et de matières prises les unes dans les autres⁶.

4. Comment dès lors appréhender une œuvre aussi foisonnante et labyrinthique que *Capitale-Paysage* ? Comment s'orienter dans ce film tourné peu après *À quoi rêve l'araignée ?*, réalisé avec Teo Hernandez en 1981-1982 ? Deux figures, tout à la fois baudelairiennes et benjaminienes, nous serviront de guide ou de « fil rouge » : celle du flâneur et celle du chiffonnier. On insistera en particulier sur l'image baudelairienne, reprise par Walter Benjamin, du flâneur s'immergeant dans la foule « comme dans un immense réservoir d'électricité⁷ ». Si le nom de Benjamin ne figure ni dans les écrits ni dans les entretiens de Nedjar, l'œuvre du philosophe paraît néanmoins très féconde pour entrer dans *Capitale-Paysage*. Ce titre-même n'est d'ailleurs pas sans évoquer *Paris. Capitale du XIX^e siècle*, sous-titré *Le Livre des passages*, l'ouvrage central et inachevé sur lequel Benjamin a travaillé de 1928 à 1940. On pourrait aussi penser – pour justifier ce rapprochement entre Michel Nedjar et Walter Benjamin – à l'intérêt que le philosophe portait aux collections et en particulier aux collections de livres pour enfants, de jouets et de poupées.



Figure 1. *Capitale paysage*, photogrammes, archives Michel Nedjar, LaM.

Photo Nicolas Dewitte/LaM.

I. Flâneur- filmeur- chiffonnier

Je suis de plus en plus attiré et fasciné par le spectacle de la rue, spécialement les trottoirs, que je vois comme des « toiles » immenses se déroulant sans fin. (...) Les trottoirs sont un sujet formidable : les ordures, objets et matériaux, taches, marques, signes, etc. sont un sujet de film passionnant⁸, Teo Hernandez.

5. Les trois premières minutes de *Capitale-Paysage* plongent immédiatement et totalement le spectateur dans la matière de la ville, tout autant que dans celle du film. Celui-ci, comme pour nous retirer d'emblée tout repère, s'ouvre sur un écran noir. Seules quelques phrases extraites d'un commentaire touristique portant sur la Tour Eiffel sont audibles, mais là encore la compréhension se trouve très vite brouillée par le passage d'une langue à une autre. Dans les plans qui suivent, la caméra, tournée vers le sol, s'attache aux pas, ou plus exactement, aux ombres portées des passants sur le bitume⁹. La caméra se trouve au ras du sol comme si Nedjar marchait en la tenant à la main, l'objectif tourné vers le bas, saisissant au vol des ombres, des papiers, des feuilles... toutes ces choses qui jonchent ces « toiles » immenses, à même le sol, que sont les trottoirs. La caméra adopte ici le regard et le rythme du flâneur.

6. Le flâneur, en effet, tel que l'a analysé Walter Benjamin dans ses essais sur Baudelaire, est celui qui a pour territoire la grande ville et se distingue du passant en ce qu'il est à la fois dans la foule et en dehors d'elle. Il se caractérise par sa position d'observateur, sa capacité à se fondre dans la foule, moins pour s'y mêler que pour saisir et refléter chacun de ses mouvements.

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. [...] Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie¹⁰.

7. Si le flâneur déambule dans la ville pour en saisir les soubresauts, s'il y plonge et en sort façonné par elle, comme un « kaléidoscope doué de conscience », le chiffonnier parcourt aussi la ville, moins sensible à ses mouvements pourtant qu'aux objets qu'elle rejette. Ces deux figures se caractérisent ainsi par la singularité et la fulgurance de leur « regard ». Le flâneur, comme le chiffonnier, sait voir ce que les autres ne regardent pas ; il a son « œil » aimanté par un trait dont il ne peut se défaire. Benjamin résume ainsi l'attitude du flâneur : « Il est bien connu que le flâneur fait des "études". Le Larousse du XIX^e siècle s'exprime à ce propos en ces termes : son œil ouvert, son oreille tendue, cherchent tout autre chose que ce que la foule

vient voir¹¹ ». Le flâneur, en adaptant son pas au rythme de la ville et en se rendant perméable à son énergie, en dresse ainsi un véritable inventaire.

8. Or, le voyage ne va pas non plus, pour Nedjar, sans le geste de collecter, qu'il s'agisse de ses films tournés aux Baléares, en Grèce, et au Maroc, ou de ses « poupées de voyage », réalisées entre 1996 et 2013. Sa pratique cinématographique comme sa pratique plastique sont donc traversées par le double geste du flâneur et du chiffonnier, de l'explorateur et du collectionneur. Le flâneur ne se contente toutefois pas de collecter des images, il introduit aussi, en tant que regard en mouvement et corps pris dans l'énergie de la ville, un changement décisif dans l'ordre de la perception.

II. *Capitale-Paysage, une flânerie urbaine accélérée*

À partir des Halles (...) je décide de le filmer (Michel Nedjar) sans regarder la caméra. Je m'aperçois à quel point l'œil est un obstacle, un poids, une norme qui fige l'image et l'oblige à être... une loi. Je me sens beaucoup plus libre en filmant sans regarder dans l'objectif, simplement en regardant ce qui se présente¹², Teo Hernandez.

9. Par la façon dont il capte les mouvements et les sonorités foisonnantes de la ville, *Capitale-Paysage* évoque les films des avant-gardes des années 1920, parfois regroupés sous le titre de « symphonies urbaines », d'après le titre du film de Walter Ruttmann, *Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927. On pense aussi à des films comme *Rien que les heures* d'Alberto Cavalcanti, 1926, *L'Homme à la caméra* de Vertov, 1929, *La Pluie* de Joris Ivens, datant aussi de 1929, ou encore au scénario non réalisé de Laszlo Moholy-Nagy, *Dynamique d'une grande ville*, 1921-1922¹³. *Capitale-Paysage* s'inscrit dans cette histoire, mais renvoie également à une série de films expérimentaux tournés plus tard, dans les années 1970, qui prennent Paris pour objet, qu'il s'agisse des films de Jakobois, de Marguerite Duras, *Cesarée*, 1979, ou de Teo Hernandez, *Souvenirs/ Paris*, 1980, *La Foire du Trône*, 1981, ou encore *Parvis Beaubourg*, 1981-1982, contemporain du film de Nedjar. On retrouve dans *Capitale-Paysage* de nombreux motifs propres à ces films de ville : les lumières d'abord – la ville étant définie par Baudelaire, on l'a vu, comme un « immense réservoir d'électricité » – et en particulier les enseignes lumineuses, comme dans *Nuits électriques* d'Eugène Deslaw, 1928, où la caméra parcourt la ville de nuit ; les regards ; les bruits ; la vitesse et les reflets – comme dans *Jeux des reflets* et de la vitesse d'Henri Chomette, 1926.



Figure 2. *Capitale paysage*, photogrammes, archives Michel Nedjar, LaM.

Photo Nicolas Dewitte/LaM.

10. Ces « symphonies urbaines » sont donc rejouées par Nedjar dans ce film qui rappelle aussi par certains aspects *Looking for mushrooms* de Bruce Conner, réalisé entre 1959 et 1967, notamment dans l'attention que l'artiste américain porte aux éléments urbains (sens interdits, feux de signalisation, passages piétons, etc.) qui apparaissent dans son film comme autant de motifs purement plastiques. On précisera ici que, comme Antonin Artaud dans les années 1930 ou Bruce Conner dans les années 1960 (le titre de son film en témoigne), le voyage au Mexique permit à Nedjar d'être initié aux rituels chamaniques et d'expérimenter la puissance hallucinogène des champignons magiques¹⁴. *Capitale-Paysage* et *Looking for Mushrooms* sont donc des flâneries urbaines, quasi abstraites, qui évoquent les visions sous psychotropes, où les motifs passent en un instant, puis se dissolvent, rappelant cette description faite par Michaux de la vision sous mescaline : « Vous ne voyez pas. Vous devinez. Vous faites à la hâte (à cause de la vitesse de passage aussi) un essai d'identification. Précipité. Vous ne pouvez faire mieux¹⁵. »
11. Cette flânerie urbaine accélérée, « précipitée », permet ainsi de saisir et de refléter les rythmes, les motifs et les sons de la ville, ainsi que leurs constants télescopages. En ce sens, *Capitale-Paysage* est animé du même mouvement d'affolement ou d'emballlement que la plupart des films de Michel Nedjar, tenant à la fois à une caméra de plus en plus mobile, procédant par filage, et

à un montage qui s'accélère. Par son effet de crescendo, ce mouvement rappelle le processus de la transe. Il est manifeste dans un film comme *Monsieur Loulou*, 1980, ou encore dans *Plus Venise*, 1990. Dans cette autre « symphonie urbaine » où l'on reconnaît par endroits des monuments et des vues de la célèbre ville, l'ensemble perd en effet peu à peu de sa lisibilité pour être court-circuité par les mouvements incessants de la caméra. De la même façon, dans *Capitale-Paysage*, les images paraissent de plus en plus abstraites à mesure que la caméra glisse à la surface des éléments urbains, ne semblant parfois plus trouver de point d'accroche. Les balayages en tous sens de la caméra, comme l'accélération du montage, dissolvent les objets, provoquant des effets de vertige et d'éblouissement. Par moments, certains éléments figuratifs (fleurs, têtes d'oiseaux, ou inscriptions graphiques) retiennent néanmoins l'œil du filmeur. Le mouvement de la caméra se suspend alors, laissant entrevoir, au passage, un bestiaire nedjarien – très présent dans son œuvre plastique mais aussi dans *À quoi pense l'araignée ?* – constitué d'araignées, de poissons, de chats, d'oiseaux ou de chiens. Les tournoiements de la caméra produisent ainsi une plongée vertigineuse dans la ville, un effet de désorientation renforcé par le foisonnement de la bande sonore. Celle-ci mêle en effet commentaire touristique sur la Tour Eiffel en plusieurs langues, bribes de conversation enregistrées dans le métro ou dans un bistro, émissions de radio, sifflement des portes du métro, jeux électroniques, roucoulement des pigeons, bruits de pas, de sirènes, etc.

12. La spécificité de *Capitale-Paysage* tient donc en premier lieu à la façon dont Michel Nedjar l'a tourné, caméra portée à bout de bras, comme une hache de guerre, un « tomahawk¹⁶ » selon son expression, sans regarder où il filmait. Ce long-métrage d'une extrême mobilité rappelle ainsi *Gestuel*, 1978, comme si Nedjar filmait la ville de la même façon qu'un corps vivant, comme si la caméra en balayant le paysage en tous sens et en décrivant de véritables tourbillons visuels, s'attachait non seulement à saisir les mouvements mais surtout l'énergie et les pulsations de la ville.



Figure 3. *Capitale paysage*, photogrammes, archives Michel Nedjar, LaM.

Photo Nicolas Dewitte/LaM.

III. Paris, ville-matière

9

Il faut s'effacer devant les choses. Le rôle du cinéaste c'est ça : être invisible devant le monde. Il faut laisser défiler celui-ci avec son rythme propre. Il faut détacher la vision. Nous rattachons le monde à notre vision. Il faut libérer la vision du monde¹⁷, Teo Hernandez.

13. Dans ce mouvement du film vers plus d'abstraction et d'intensité, une attention toujours plus aiguë se porte du côté de la matière, renvoyant à la figure que nous évoquions plus haut du chiffonnier. Nedjar filme ainsi au plus près les miroitements d'une flaque d'eau sur l'asphalte ou les figures géométriques découpées par les ombres sur le pavé. Son cinéma, à mesure qu'il devient plus rapide, plus abstrait, devient aussi plus haptique. Nedjar s'attarde sur les tissus et les différentes textures : une veste en velours côtelé, ou le tissu épais et rigide d'un rideau bleu gris qui revient à intervalles réguliers obstruer le cadre. Dans *Capitale-Paysage*, la ville apparaît ainsi comme une ville-matière. « Je me balade avec la caméra et tout devient matière¹⁸ » explique-t-il. En cela, il s'agit bel et bien de « tout avaler », de la poussière au soleil, comme le remarque encore l'artiste¹⁹. Ce cinéma qui « s'efface devant les choses », pour nous les laisser toucher, est un cinéma qui saisit le réel dans la plus pure horizontalité, en se concentrant sur sa

matérialité et sa plasticité, saisissant au vol toutes sortes de textures et de changements imperceptibles.

14. La figure du flâneur, comme celle du chiffonnier, se caractérise donc par cet « œil » particulier (semblable à celui de cet écorché vif dans une vitrine que Michel Nedjar filme à la fin de *Capitale-Paysage* et dont l'œil exorbité semble littéralement fixer le spectateur et ne plus le lâcher), ce regard « au ras du sol » qu'évoque aussi Teo Hernandez quand il parle de la beauté des objets recouvrant les trottoirs. Tout le film de Nedjar s'attache ainsi à mettre en œuvre un tel regard, en se plaçant littéralement à hauteur de la ville. Au début de *Capitale-Paysage*, Nedjar place sa caméra au niveau des marches d'un escalier conduisant au métro. La caméra enregistre le passage de la foule, s'attarde parfois sur le talon d'une chaussure, puis se met « en marche » et suit les pas des passants en laissant filer l'image. Le geste de collecter des images « au ras du sol » reconduit ici celui qui consiste, dans le versant plastique de l'œuvre de Nedjar, à ramasser des bouts de chiffons ou des débris dans les poubelles du Sentier pour en faire des poupées.
15. Cette matière que saisit *Capitale-Paysage*, c'est enfin celle de la lumière – les reflets du soleil mais aussi, bien sûr, le feu d'artifice sur lequel se clôt le film – comme si le mouvement d'accélération, d'intensification des images et des sons, mais aussi d'abstraction, convergeait vers ce feu d'artifice, ou peut-être davantage encore vers cette enseigne qui clignote, occupant tout l'espace du cadre avec cette inscription lumineuse : « Capitale ».

Conclusion

16. Dans son *Livre des Passages*, Walter Benjamin définit Paris comme « ville-chambre » d'un côté et « ville-paysage » de l'autre : « Un paysage... c'est bien ce que Paris devient pour le flâneur. Plus exactement, ce dernier voit la ville se scinder en deux pôles dialectiques. Elle s'ouvre à lui comme paysage et elle l'enferme comme chambre²⁰ ». Tout le cinéma de Nedjar semble pris dans une telle polarité. D'un côté, les films-intérieur si l'on peut dire (*Le Gant de l'autre*, *Gestuel* ou *Angle*), et de l'autre, les films-paysage comme *Capitale-Paysage* ou *Plus Venise*. Mais en y regardant de plus près, chacun de ses films, et *Capitale-Paysage* tout particulièrement, se trouve travaillé par cette tension. En regardant dehors, dans la rue, il s'agit toujours, semble nous dire Nedjar, de « regarder vers l'intérieur » pour reprendre les mots de Teo Hernandez²¹, autrement dit de déplacer son attention vers l'intérieur, dans un mouvement constant d'introspection²². Comme s'il s'agissait, à travers les vibrations, les pulsations, le rythme de la ville, de la

voir depuis l'intérieur, pas seulement depuis l'intérieur de notre œil, mais depuis l'intérieur de notre corps tout entier, corps filmant, corps filmé, corps pris dans le mouvement, afin de voir comment la ville, en tant qu'immense réservoir d'énergie, nous traverse, nous transforme et nous électrise.

Bibliographie :

Barbant Corinne, Bouhours Jean-Michel (dir.), *Michel Nedjar, introspective*, cat. exp. (Villeneuve-d'Ascq, LaM, 24 février-4 juin 2017), Musée Art Moderne Lille Métropole, 2017.

Baudelaire Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1986.

Benjamin Walter, *Paris. Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.

Bouhours Jean-Michel, Nedjar Michel, Noguez Dominique et Cambor-Macherel Xochitl, *Teo Hernandez : trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997.

Chevrier Jean-François, *L'Hallucination artistique, de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, L'Arachnéen, 2012.

Johann Feilacher (dir.), *Michel Nedjar : Animo. I.*, Vienne, Springer, 2008.

Nedjar Michel, *Le Chantier des consolations. Entretiens avec Françoise Monnin*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2017.

Noguez Dominique, « Le cinéma entre Paris et Moscou : Cavalcanti, Ruttmann, Vertov et quelques autres... », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 2, Paris, 1979.

Troche Sarah, *Le Hasard comme méthode. Figures de l'aléa dans l'art du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

Notes :

¹ Cet article est une version remaniée d'une intervention faite au LaM le 7 avril 2017, lors des Journées d'Études « Michel Nedjar. Regard sur le cinéma » organisées par Corinne Barbant, Jean-Michel Bouhours et Géraldine Sfez les 6, 7 et 8 avril 2017. Ces journées ont eu lieu dans le cadre de l'exposition « Michel Nedjar, introspective », présentée au LaM du 24 février au 4 juin 2017 et dont le commissariat a été assuré par Corinne Barbant et Jean-Michel Bouhours.

² Une citation de Teo Hernandez tirée de ses carnets, publiés sous le titre *Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne*, introduira chacune des parties de cet article, car ces phrases résonnent de manière particulièrement saisissante avec *Capitale-Paysage* mais aussi avec les textes de Walter Benjamin sur le flâneur. Teo Hernandez (1939-1992) a été le compagnon de Michel Nedjar et a joué un rôle déterminant dans la pratique cinématographique de ce dernier en le faisant jouer dans

ses films, mais aussi et surtout en lui mettant une caméra entre les mains. Voir J.-M. Bouhours, M. Nedjar, D. Noguez et X. Cambolor-Macherel, *Teo Hernandez : trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne*, Paris, Centre Pompidou, 1997, p. 124.

³ Cité par Deborah Couette, « L'art à l'épreuve des catégories », Michel Nedjar, *introspective*, C. Barbant, J.-M. Bouhours (dir.), cat. exp. (Villeneuve-d'Ascq, LaM, 24 février-4 juin 2017), Musée Art Moderne Lille Métropole, 2017, p. 62.

⁴ Sur cette question, voir Sarah Troche, *Le Hasard comme méthode. Figures de l'aléa dans l'art du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

⁵ Cf. Henri Michaux, *Déplacements déagements*, Paris, Gallimard, 1985, p. 55 : « L'enfant à qui on fait tenir dans sa main un morceau de craie va sur la feuille de papier tracer désordonnement des lignes encerclantes, les unes presque sur les autres. Plein d'allant, il en fait, en refait, ne s'arrête plus », cité par Chantal Thomas, « Vers la présence », C. Barbant, J.-M. Bouhours (dir.), op. cit., p. 65.

⁶ Cf. Michel Nedjar, *Le Chantier des consolations. Entretiens avec Françoise Monnin*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2017 : « Pour donner une matière aux mots, je réécris dessus. Parfois à l'envers. On ne peut plus lire. C'est simplement une matière. Au début, je faisais cela pour qu'on ne puisse pas lire ce que j'écrivais. [...] Ensuite, j'ai aimé cette matière, cette épaisseur qui fait qu'on ne voit plus le sens. J'appelle cela des "accouplements d'écriture". », p. 109.

⁷ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1986, p. 795.

⁸ J.-M. Bouhours, M. Nedjar, D. Noguez et X. Cambolor-Macherel, op. cit., p. 108.

⁹ Au passage, on notera l'ombre de la roue de bicyclette qui rappelle les ombres des ready-mades composant le tableau de Marcel Duchamp, *Tu m'*, de 1918.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 795, nous soulignons.

¹¹ Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, (« Le flâneur », M20a1), p. 471.

¹² J.-M. Bouhours, M. Nedjar, D. Noguez et X. Cambolor-Macherel, op. cit., p. 90.

¹³ Sur le thème des « symphonies de villes », voir Dominique Noguez, « Le cinéma entre Paris et Moscou : Cavalcanti, Ruttmann, Vertov et quelques autres... », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 2, Paris, 1979.

¹⁴ Voir Jean-François Chevrier, *L'Hallucination artistique, de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, L'Arachnéen, 2012, p. 607 sq. Comme Artaud dans les années 30 et Burroughs au début des années 50, Conner est allé au Mexique en 1961 pour expérimenter la mescaline (principe actif du peyotl) et la psilocybine (extraite d'un champignon mexicain).

¹⁵ Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, 1967, cité par J.-F. Chevrier, op. cit., p. 625.

¹⁶ « michel nedjar, who are you? », entretiens avec Sylvia Kummer dans *Michel Nedjar: Animo.!*, J. Feilacher (dir.), Vienne, Springer, 2008 : « [...] in my film *Gestuel* (1978) some things came out, which I couldn't predict. Full of energy I went into the street carrying the camera like a tomahawk, like the American Indians. I hacked through space. During the shoot I asked a friend, an actor, to dance. Spontaneously I also began to dance with the camera in hand. The result was a film like blotches of bodies and paint on canvas. It was very beautiful, the red paint splashed in all directions. », p. 11.

¹⁷ J.-M. Bouhours, M. Nedjar, D. Noguez et X. Cambolor-Macherel, op. cit., p. 40.

¹⁸ Michel Nedjar, dialogue avec Jean-Michel Bouhours et Christophe Bichon, dans le cadre des Journées d'Études « Michel Nedjar. Regard sur le cinéma », 6 avril 2017, LaM (non publié).

¹⁹ Ibid.

²⁰ Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, (« Le flâneur », M1,4), p. 435, nous soulignons.

²¹ Teo Hernandez parle de « regard tourné vers l'intérieur ». Voir J.-M. Bouhours, M. Nedjar, D. Noguez et X. Cambolor-Macherel, op. cit., p. 87.

²² Voir Corinne Barbant, « Jus d'existence », dans C. Barbant, J.-M Bouhours. (dir.), op. cit., p. 36 : « Les différentes formes d'écriture de Michel Nedjar nous font entrer non seulement dans son intimité, mais aussi dans son microcosme. "l'intérieur-atelier-être avec ses choses-objets-images-photos-souvenirs-œuvres-poupées qui me donnent la mesure du réel. l'intime- l'intime- le secret-l'aléatoire-le murmure-la chose sentie-le monde passé-le monde devant." »