

La mécanique du rire dans les films de Peter Fischli et David Weiss

(par François Bovier)

Les films de Peter Fischli et David Weiss mobilisent la dynamique du comique cinématographique, en empruntant tantôt les codes du burlesque, tantôt les conventions du dessin animé. D'une part, *Der geringste Widerstand* (*La Moindre résistance*, 1980-1981) et *Der rechte Weg* (*Le Droit chemin*, 1982-1983) détournent l'univers de l'animation en l'actualisant dans un contexte inapproprié, les artistes étant déguisés en rat et en ours. D'autre part, *Der Lauf der Dinge* (*Le Cours des choses*, 1986-1987) s'approprie la mécanique burlesque en la réduisant à une pure chorégraphie d'objets. La relative extériorité des deux artistes au champ du cinéma¹ favorise cette convocation de traits de genres cinématographiques sur le mode du pastiche.

Le cinéma d'artiste

Sur le plan de la distribution, le film d'artiste n'est pas intégré au cinéma d'art et d'essai (encore que certains « auteurs » ou artistes participent aux deux sphères). De la même façon, il occupe une position de retrait vis-à-vis du cinéma expérimental – divergence d'autant plus troublante que ces deux pratiques tendent à se confondre au niveau de leur dispositif et de leurs procédés. De notre point de vue, la rupture opère au niveau des modalités de diffusion des œuvres. Les films d'artistes sont montrés dans le cadre d'expositions, sous forme d'installations ou sur un écran. Que ceux-ci adoptent le dispositif de la boucle ou intègrent une forme de narration, leur temporalité est malléable, puisqu'elle dépend étroitement du parcours du spectateur. Aussi Fischli et Weiss peuvent-ils exacerber la dimension non linéaire de la projection en situation d'exposition, en présentant simultanément *Der geringste Widerstand* et *Der rechte Weg* sur deux écrans qui se font face. A l'opposé, les films expérimentaux, principalement présentés dans des festivals et des salles spécialisées, respectent le dispositif de la salle obscure, malgré certaines entreprises d'élargissement du spectacle cinématographique. Depuis la fin des années 1980, ces distinctions s'estompent, les espaces d'exposition et les musées d'art contemporain ayant absorbé le cinéma expérimental.

Sur le plan de la production, la situation d'indépendance financière des cinéastes expérimentaux² a fait l'objet d'une renégociation dans les années 1980, ceux-ci bénéficiant désormais des mêmes moyens que les artistes. Récemment, le film d'artiste a été valorisé comme une voie alternative, renvoyant dos-à-dos le cinéma industriel et la scène expérimentale : « troisième cinéma »

¹ Rappelons que les films de Fischli et Weiss appartiennent au corpus suisse, du point de vue des historiens du cinéma. Ainsi, Freddy Buache intègre leurs films dans son histoire du cinéma suisse (Buache 1998 : 416). Le dictionnaire récemment coordonné par Hervé Dumont et Maria Tortajada compte parmi ses entrées le long métrage *Der rechte Weg* (Dumont/Tortajada 2007, tome 1 : 524-525).

² Comme l'a démontré Peter Decherney, le cinéma *underground* américain qui prend dans les années 1960-1970 la relève des premières tentatives de regroupement des cinéastes en coopérative, repose sur la pratique du mécénat privé. Malgré les tentatives entreprises à cet égard depuis les années 1940, le cinéma *underground* n'est pas parvenu à intégrer les structures de financement de l'art, telles que les bourses d'artistes, le réseau des musées et les aides du gouvernement (Decherney 2005 : 161-263).

(Cassagnau 2007), il constituerait une sortie hors de l'aporie entre un anti-commercialisme lié à la contre-culture expérimentale et une reconduction non problématisée des codes du cinéma dominant. A l'inverse, nous pouvons tout aussi bien affirmer une continuité entre le film d'artiste et le cinéma expérimental, tant ces deux pratiques semblent liées.

Les films de Fischli et Weiss, rarement interrogés dans cette perspective, permettent d'apporter un élément de réponse à ce débat. *Der Lauf der Dinge*, d'abord présenté en 1987 à la Documenta de Cassel, est devenu un best-seller : non seulement le film circule dans des salles de cinéma et lors d'expositions³, mais il a encore été popularisé à travers son édition en VHS puis en DVD. Nous pouvons parler à son sujet d'une institutionnalisation du caractère artisanal du cinéma expérimental : tourné en super-8 et en 16mm avec des moyens de fortune, *Der Lauf der Dinge* réunit différentes catégories de public autour d'un espace ludique qui n'exige aucune compétence de décryptage.

« Le Cours des choses » et le gag-trajectoire

Der Lauf der Dinge a d'abord été actualisé en 1985 sous la forme d'un court métrage de trois minutes, dont Patrick Frey a tiré un *making-off* de six heures. De toute évidence, la préparation et la répétition des événements mis en scène sont au centre du processus d'élaboration du film. Arthur C. Danto retranscrit en ces termes les premiers plans du film – qui dure une demi-heure dans sa version définitive :

« [*Der Lauf der Dinge*] décrit un certain nombre d'événements liés les uns aux autres par d'in vraisemblables relations de causalité : en tournoyant sur lui-même, un sac poubelle détord la corde à laquelle il est accroché, se rapprochant ainsi peu à peu du sol jusqu'à frôler le sommet d'un pneu posé verticalement en dessous, lequel se met à rouler sur un plan incliné puis frappe une planche qui lui donne une impulsion supplémentaire qui provoque la difficile glissade d'une échelle, laquelle en basculant déclenche à son tour une nouvelle réaction... jusqu'à ce qu'une sorte de mousse inflammable déclenche des volutes de fumée à mesure qu'elle déborde d'un plateau. » (Danto 2007 : 213.)

La fluidité des actions et des réactions en chaîne à l'écran efface le travail du montage et le caractère laborieux de cette expérience de chimie amusante, déployée à grande échelle. En un sens, nous assistons à un étirement démesuré de l'effet de retardement qui a une fonction d'embrayeur dans la structure de certains gags (Coursodon 1964 : 32-33). Néanmoins, la représentation n'est pas clôturée par une chute qui constituerait le clou du spectacle : *Der Lauf der Dinge* autonomise l'intervalle de l'action en mettant l'accent sur les moments de suspens plutôt que sur les mécanismes du suspense ; il s'agit d'un cinéma d'attractions privilégiant les « mécanismes de "foire" » (Poullain 1988) plutôt que

³ Lors de la dernière et plus importante rétrospective des artistes (2006-2008), *Der Lauf der Dinge* est ainsi présenté à la Tate Modern de Londres, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, à la Kunsthau de Zürich et au Deichtorhallen de Hambourg.

l'expérimentation en laboratoire. Nous pouvons distinguer, au sein des performances mises en scène, différentes actions : l'explosion se combine à la combustion, la chute à l'écoulement, le déplacement du centre de gravité à la propulsion des objets ; les matériaux, évoluant d'un état à un autre, peuvent être solides, liquides, volatiles ou gazeux (chaos, magma inchoatif, où les choses, comme le pensait Démocrite, se précipitent à travers une pluie d'atomes, au gré d'inclinaisons hasardeuses). Mais le hasard est ici dirigé et instrumentalisé. Pneus, poudre, chaises, billes et autres ustensiles sont portés à une vie éphémère, à travers un « bricolage »⁴ qui s'apparente aux jeux d'enfants et aux trucages utilisés dans les féeries filmiques des années 1910. Sur le spectateur, cette dynamique ludique se traduit par un effet de jubilation qui évoque, sous certains aspects, l'acte sexuel.

Fischli et Weiss mettent au point une machinerie dépourvue de toute fonctionnalité : le circuit est complexe, mais il ne produit que des accidents. *Der Lauf der Dinge* reconduit la dynamique des « gags-trajectoires » de Keaton (Robinson 1969 : 46-48), mais en faisant l'économie de tout agent humain, puisque ce sont des objets qui sont incorporés à une machinerie. De la même façon, la trajectoire s'exerce sur de la matière relativement inerte et non sur un corps en mouvement – comme, notoirement, lorsque Keaton enchaîne un ensemble d'épreuves d'athlétisme pour venir au secours de l'élue de son cœur dans *College (Sportif par amour, James W. Horne, Etats-Unis, 1927)*. A suivre Danto, Fischli et Weiss actualisent le projet d'un art désintéressé, selon une perspective kantienne : « [La chaîne de causalité qui est le sujet de *Der Lauf der Dinge*] illustre de manière saisissante ce qui selon Kant caractérise l'œuvre d'art : elle paraît répondre à un but et remplir une fonction, mais manque de toute finalité spécifique » (Danto 2007 : 214).

Nous pourrions tout aussi bien renvoyer aux analyses de Deleuze sur le burlesque : reliant les gags de Keaton aux structures de l'œuvre dadaïste, celui-ci met en évidence la centralité d'objets qui se constituent en véritables machines célibataires, l'acteur perdant leur contrôle⁵. En effet, le burlesque repose chez Keaton sur les « fonctions minorantes » de la machine, ainsi que sur une série de gestes extraits hors de leur contexte d'origine. *Der Lauf der Dinge*, suivant cette logique, déploie un pur trajet, une simple trajectoire : film catastrophe sans adjuvants ni opposants, il manifeste une tendance à l'abstraction, au point de constituer un « concept vide » (d'après le mot de Kant). En ce sens, le film

⁴ Daniel Soutif (Soutif 1992 : 24) compare *Der Lauf der Dinge* au bricolage tel que Levi-Strauss l'a théorisé : « l'univers instrumental [du bricoleur] est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures » (Levi-Strauss 1962 : 31).

⁵ « Chez Keaton, la machine ne se définit pas par l'immense, elle implique l'immense, mais en inventant la fonction minorante qui le transforme, grâce à un système ingénieux lui-même machinique prélevé sur la masse des poulies, des fils et des leviers. [...] Chaque élément de la série est tel qu'il n'a aucune fonction, aucun rapport avec le but, mais en acquiert par rapport à un autre élément qui n'a lui-même aucune fonction ni rapport..., etc. C'est par une série de décrochages que ces causalités opèrent : proches de celles de Keaton, les machines de Tinguely enfilent plusieurs structures, chacune comportant un élément qui n'est pas fonctionnel, mais qui le devient dans la suivante. » (Deleuze 1983 : 240-242.)

réinscrit la dynamique destructrice et anarchisante des Marx Brothers⁶, mais en l'absence de toute cible. Canular suscitant le rire et l'incrédulité du spectateur, *Der Lauf der Dinge* réalise un miracle dérisoire sur le mode de l'*arte povera*, en laissant l'initiative aux choses : du « mécanique » est « plaqué » sur de l'inorganique (plutôt que sur du « vivant », d'après la formule de Bergson).

Les Bouvard et Pécuchet de l'art contemporain

Der geringste Widerstand, tourné en super-8, met en scène Fischli et Weiss, déguisés en rat et en ours, doublés par des acteurs, en quête de succès mais aussi de savoir, l'un valant bien l'autre. *Der geringste Widerstand* entremêle les codes du film policier à une fable réflexive sur l'art contemporain : celui-ci devient un synonyme de la belle vie, personnifiée à travers une voix *over*⁷, mais aussi du grand banditisme, le film objectivant à l'écran l'équation art = criminalité. L'ours est extirpé de son sommeil par le rat qui lui annonce au téléphone une « montée de la violence dans l'art ». Visitant une galerie d'art contemporain, l'ours et le rat commentent les œuvres, en multipliant les adjectifs qualificatifs⁸ ; ils découvrent alors un cadavre qu'ils subtilisent pour briller en société. Mais le rat renonce aussitôt à son statut d'artiste pour endosser le métier de détective : alors qu'ils projettent les œuvres qu'ils pourraient réaliser, oscillant entre l'*op art* et les incunables de l'avant-garde aperçus dans des revues d'art, le rat a soudain une illumination d'une autre nature ; la sculpture contemporaine lui apparaît comme l'arme du crime. L'ours refuse d'adhérer à ce système de valeur, dénonçant la confusion entre l'activité de l'artiste et la fonction du détective (« Tu es un rat puant dans le caniveau du Grand Capital. Il y a dix minutes, on était de grands artistes, et voilà que tu fais le détective. »).

La profession de foi du rat n'est pas dépourvue de logique : l'œuvre d'art est une marchandise ; inversement, faire régner l'ordre répond à une finalité artistique. Tout dépend de l'accommodation du regard (le rat déclare : « Sur la toile de la vie, le policier est le pinceau. Un cas non résolu, c'est comme une toile vierge. »). L'ordre conditionne l'art et la justice, tous deux étant surdéterminés par des mécanismes économiques : on tue souvent pour de l'argent, et on produit des œuvres en vue de les vendre. Les livres n'échappent pas à cet échange marchand – d'où la réflexion du rat, lorsqu'il s'apprête à éditer leurs schémas explicatifs de l'univers : « Nous allons faire, A : un tirage monstre et B : nous allons vendre l'exemplaire 5 louis. » Comme dans le cinéma d'aventure, *Der geringste Widerstand* se clôt sur une séquence en hélicoptère, le rat et l'ours s'envolant avec une mallette contenant de nombreux exemplaires de leur opuscule. L'économie constitue un art de vie : le

⁶ Jean-Paul Simon, dans son ouvrage sur le comique au cinéma, regroupe les analyses des films des Marx autour de deux axes : « la critique de la société et de ses institutions » d'une part, « la libération de et par l'instinct » d'autre part (Simon 1979 : 8).

⁷ Le rat et l'ours, se prélassant au bord d'une piscine, entendent résonner une voix intérieure (nous citons les sous-titres de l'édition DVD) : « Je suis la belle vie. L'élégance. [...] Je suis la beauté et la classe. Je suis une fête sans fin dans le jardin. Je suis le champagne dans l'escarpin, l'écuelle dans laquelle tu manges. [...] Je suis la voix de la moindre résistance. »

⁸ Le rat et l'ours échangent les propos suivants : « – J'aime bien ce style. A la fois harmonieux et équilibré. – Très significatif, bien exposé, excellent. – D'une véhémence si primitive. [...] – Fragile. Sévère et décoratif. »

comportement humain est régi par la même logique élémentaire (l'enfance de l'art) que les mécanismes de vente. La psychologie se réduit ainsi aux réflexes conditionnés de Pavlov : face au rat en proie à la dépression, l'ours démontre que le « type A » d'individu se comporte comme une balle de ping-pong (quand elle tombe, elle rebondit), tandis que le « type B » est aussi fragile qu'un œuf (il se casse). Démultipliant les confusions entre les niveaux de réalité, Fischli et Weiss recueillent les diagrammes entrevus dans *Der geringste Widerstand* en un livre qu'ils intitulent, en référence au film, *Ordnung und Reinlichkeit (Ordre et propreté)*...

Suivant la loi du moindre effort, *Der geringste Widerstand* est une fable sans morale : l'ours et le rat sont apparentés aux personnages de Bouvard et Pécuchet, interrogeant cyniquement le marché de l'art et la relation de l'œuvre au public. Fischli et Weiss ont trouvé leurs doubles burlesques, ainsi qu'un humour pince-sans-rire. C'est ici l'occasion de renvoyer à un antécédent, jamais cité, de *Der geringste Widerstand*, à savoir un court métrage de George Landow⁹ : deux pandas en peluche commentent le sens et la structure des films d'avant-garde, en multipliant les jeux de mots et les mots d'esprit...

Chemins qui ne mènent nulle part

Der Rechte Weg, tout comme l'intégralité de l'œuvre de Fischli et Weiss, explorent les clichés avec un sérieux appliqué. Les artistes, en mettant à jour les ambiguïtés de la sagesse populaire et les doubles sens des proverbes, s'en remettent au postulat suivant : « le lieu commun est un mot d'esprit qui s'ignore » (Grenier, de Loisy 1992 : 10). Le titre du film est déjà l'occasion d'une motivation par antiphrase : si la ligne droite constitue le chemin le plus court entre deux points, le « droit chemin » se révèle ici particulièrement tortueux, la déambulation étant plus importante que le but à atteindre¹⁰. Nous ne savons plus regarder un cliché, comme le montre avec éclat la série de photographies *Bilder, Ansichten (Images, vues, 1991)* : le Cervin, des fleurs, des couchers de soleil ou encore des animaux domestiques sont déclinés en autant d'images archétypales. Fischli et Weiss, dans *Der rechte Weg*, s'approprient déjà ce mode de représentation, l'ours et le rat se baignant au pied du Cervin, dans un décor de carte postale.

L'*incipit* du film fixe le pacte de lecture, en jouant sur le stéréotype du paysage de montagne, motif central dans la construction identitaire du cinéma suisse (Tortajada 2001 : 251-256). Une rivière est filmée à travers différentes variations angulaires et scalaires, l'ours s'inscrivant dans ce milieu idyllique : celui-ci traverse le cours d'eau, puis se découpe sur fond de rochers, dans une nature préservée de toute trace d'activités humaines. Progressivement, une action s'instaure, le récit rompant

⁹ *On the Marriage Broker Joke as Cited by Sigmund Freud in "Wit and its Relation to the Unconscious" or Can the Avant-Garde Artist Be Wholed ?* (George Landow, États-Unis, 1977-1979).

¹⁰ Patrick Frey (« Auf dem Rechten Weg », *Ein rubeloses Universum*, Bâle, Kunsthalle Basel, 1985) fait ainsi remarquer : « *Le Droit chemin* est, entre autres, une fausse route. [...] Fischli/Weiss devinent (ou supposent) que tous les chemins, qu'ils soient détours ou sentiers battus, ou encore avenues de la pensée et de l'intuition, conduisent tous plus ou moins au même point. » (Grenier, de Loisy 1992 : 58)

avec le mode de la contemplation et reléguant le paysage au second plan. L'ours épie le rat qui danse et étreint une racine, avant de ramasser du bois – son activité contrastant avec l'oisiveté de l'ours. *Der rechte Weg* s'inscrit d'emblée dans l'espace de la nature innocente et nourricière, en réactivant le mythe d'une union à la terre. Mais deux types de société coexistent : un mode de vie nomade rencontre une organisation sédentaire. La nuit tombée, l'ours visite le foyer du rat – qui refuse que l'on attente à ses biens (« C'est ma place, c'est mon nid, c'est mon feu ; tout m'appartient. »). La fable de la cigale et de la fourmi est ici rejouée, à une inversion près (c'est le rat, avatar de la fourmi, qui chante et qui danse). Un décalage s'instaure entre le caractère édifiant de la fable et l'inadéquation des personnages aux propos tenus, confinant à un comique de situation : récit de quête, *Der rechte Weg* affirme une indifférenciation des valeurs, une équivalence entre l'errance sans but et la délimitation d'une propriété. Ignorant les clivages et la dualité, l'ours et le rat manifestent une « idiotie » congénitale¹¹ qu'il faut comprendre dans son sens étymologique : *idios*, c'est-à-dire « qui a son caractère à soi » et donc « spécial, singulier » (Sweifel 2007 : 192). C'est là la puissance du neutre, qui supporte indifféremment l'affirmation d'une individualité et l'impropriété de toute identité.

Le film multiplie les événements féeriques, à la faveur de la polysémie de certains termes. Le premier élément merveilleux est introduit par le biais des racines associées au rat : celui-ci soutient que la nuit venue, ces dernières bougent, dansent et chantent. La racine est à entendre comme une matrice : origine du rat dans le film, c'est encore une métaphore de la croissance et de la germination. Aussi, lorsque le rat et l'ours pénètrent dans la racine où les animaux grandissent, régressent-ils à un stade infantile. Auparavant, le rat fait part de son devenir-minéral, tout en introduisant une autre curiosité touristique dans le film : face à des demoiselles coiffées, le rat pose une pierre sur la tête de l'ours ; après un recadrage, le rat évoque sa métamorphose (« Il faut rester extrêmement tranquille, pas bavarder, attendre. Alors on devient comme eux. »). Avant d'entrer dans la grotte, l'ours inverse le motif de la racine : il apprend au rat, terrifié par le résultat, à tonner et à faire des éclairs par la seule force de la concentration, dupliquant ainsi dans le ciel le tracé des racines. A l'intérieur de la racine, le rat et l'ours revivent un état fœtal. L'image de l'utérus est prise au pied de la lettre : les deux compères, après s'être aventurés dans les boyaux de la grotte, découvrent un lac à l'eau chaude, image du liquide amniotique ; le courant les expulse à l'extérieur, les dégorge à travers une chute d'eau. Cette renaissance constitue le point de départ d'une déambulation le long du chemin épineux de la vie.

Un premier rapport se noue entre les deux protagonistes, sur le modèle de la mère et de l'enfant : le rat nourrit l'ours, qui a perdu connaissance, et lui confectionne un lit organique, à partir de branchages et de mousse (l'ours étant ainsi réduit à l'état de larve). Signe de son sédentarisme reconquis, le rat s'empare d'un cochon. La rupture entre les protagonistes est consommée lorsque le

¹¹ Stefan Sweifel met en évidence l'« état de complète hébétude » qui caractérise l'idiotie : « Le rat et l'ours se sont donc inventés un espace libre entre les concepts, entre les contradictions – et plongent dans la zone de l'enfance, dans le marais des joies pré-génitales, d'avant la différence sexuelle, qui est comme un gouffre qui sépare de tout. » (Stefan Sweifel 2007 : 188).

rat surprend l'ours qui danse, avant de simuler à nouveau la maladie : il a gagné son autonomie – et perdu la compassion du rat. Leurs chemins vont pourtant à nouveau se croiser, l'ours découvrant la nouvelle tanière du rat, dans un fouillis de racines – celui-ci proposant à celui-là de s'y reposer. Une image onirique impulse un nouveau tournant au récit : l'ours rêve qu'il hume un arbre comme s'il s'agissait d'une fleur. Par un mécanisme de transfert, ce désir de puissance s'empare du rat : celui-ci cuit à la broche le cochon qu'il avait élevé. Détournant l'image bucolique du feu de bois en forêt, *Der rechte Weg* propose une esthétique plus inquiétante, les protagonistes dansant comme des possédés autour du foyer. Fischli et Weiss pastichent la figure du surhomme, telle qu'elle a été élaborée à partir de Nietzsche (contre son gré, faut-il le rappeler ?) : l'ours et le rat endossent fantasmatiquement le rôle des barbares et des gardiens du temple, maintenant l'ordre¹². Le lendemain, le rat vomit les champignons qu'il a ingurgités, évacuant son humeur bileuse : c'est la voie du Bien qui fait finalement l'objet des railleries de Fischli et Weiss.

Le Bien est plus catastrophique que le Mal. L'ours, à travers un geste enfantin, s'initie aux plaisirs de la bonne action : remettant une tortue sur ses pattes, il déclare : « Petit effort, grand effet. » Pour ensuite constater : « Pouvoir aider, ça fait du bien. » Mais l'effet n'est pas aussi « grand » que cela, comme le remarque l'ours, face à des carcasses d'animaux : « Cette fois, c'est trop tard. » Et surtout, quand le rat et l'ours veulent venir en aide à deux chiens égarés dans un pierrier, ils manquent de mourir de froid : en les suivant sur une moraine, puis sur un glacier, ils se font surprendre par une tempête de neige. A travers un enchaînement immaîtrisable de circonstances, ceux qui croyaient pouvoir montrer la voie s'égarer, au risque d'y laisser leur peau : l'enfer est une voie pavée de bonne volonté, autre cliché éculé dont les protagonistes font l'expérience... Ce qui n'empêche pas la clôture heureuse et archaïque du film : l'ours et le rat improvisent une ode primitive, jouant du tam-tam, du cor des Alpes et du saxophone, avec des racines ; dominant la vallée noyée dans le brouillard, ils constituent une dernière « peinture idiote » du sublime. Cette utilisation à contre-courant des objets, tout comme la récurrence du motif de la racine, sont des traits caractéristiques de *Der rechte Weg*. Une scène est emblématique à cet égard : dans la forêt, auprès de leur refuge improvisé, le rat joue une plainte avec des branches transformées en instrument à corde, accompagné par les hululements d'un loup. L'ours choisit ce moment pour l'interroger sur sa recette du bonheur : « Penses-tu qu'on peut atteindre le bonheur par la production et la distribution de marchandises ? » La réponse est négative, comme le suggère le film : le bonheur s'obtient par l'attribution de nouvelles fonctionnalités aux ustensiles (brouillant la frontière entre valeur d'échange et d'usage), comme dans l'univers du film d'animation.

¹² L'ours et le rat échangent le dialogue suivant (nous citons les sous-titres du DVD) : « – J'ai rêvé que j'étais plus grand que tous les arbres. – Oui, nous pouvons tout faire. Nous maintenons l'ordre. – Nous sommes les êtres suprêmes. – Nous sommes les maîtres. – Toute résistance est inutile. Maintenant ils ont peur de nous. – Quelle sensation... Je crois que je vais devenir fou. – Nous sommes plus forts que n'importe qui. Nous maintenons la paix. – Je pourrai tout casser. »

Bibliographie :

- Freddy Buache (1998) : *Le Cinéma suisse, 1898-1998*, Lausanne : L'Âge d'Homme
- Pascale Cassagnau (2007) : *Future Amnesia. Enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris : Isthme
- Jean-Pierre Coursodon (1964) : *Keaton & C° : les burlesques américains du "muet"*, Paris : Seghers
- Arthur C. Danto (2007), « Le cours des choses », in : Bruce Curiger (éd.), *Fischli Weiss. Fleurs et questions, une rétrospective*, Paris : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, pp. 213-222
- Peter Decherney (2005) : *Hollywood and the Culture Elite. How the Movies Became American*, New York : Columbia University Press
- Gilles Deleuze (1983) : *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris : Les Editions de Minuit
- Hervé Dumont, Maria Tortajada (éd.) (2007) : *Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*, Lausanne/Hauterive : Cinémathèque Suisse/Editions Gilles Attinger
- Catherine Grenier, Jean de Loisy (1992), « Après la pluie... le beau temps », in : Catherine Grenier, Jean de Loisy (éd.), *Peter Fischli David Weiss*, Paris : Centre Georges Pompidou, pp. 10-17
- Claude Levi-Strauss (1962) : *La Pensée sauvage*, Paris : Plon
- Christine Poullain (1988), « Les cascades de dominos de Fischli et Weiss », in : Serge Lemoine (éd.), *Peter Fischli David Weiss. Le cours des choses*, Grenoble : Musée de Grenoble, non paginé
- David Robinson (1969), « Buster Keaton », in : *Image et son*, n° 234 [première publication : *Buster Keaton*, Londres : Secker and Warburg, 1966]
- Jean-Paul Simon (1979) : *Le Filmique et le comique. Essai sur le film comique*, Paris : Editions Albatros
- Daniel Soutif (1992), « *Der Lauf der Dinge* ou la causalité sauvage », in : Catherine Grenier, Jean de Loisy (éd.), *op. cit.*, pp. 23-25
- Stefan Sweifel (2007), « Le rat et l'ours », in : Bruce Curiger (éd.), *op. cit.*, pp. 187-196
- Maria Tortajada (2001), « Image de la Suisse, Image du "cinéma suisse" : Le stéréotype fondamental de l'identité et le statut du cinéma suisse des années 70 », in : Vinzenz Hediger, Jan Sahli, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler (éd.), *Home Stories. Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg : Schüren Verlag, pp. 249-264