UNIVERSITE DE LILLE NORD DE FRANCE

École Doctorale Science de l'Homme et de la Société (ED SHS)

UFR Humanités – Départements Arts

Études cinématographiques

Centre d'Études des Arts Contemporains (CEAC)

Thèse pour obtenir le titre de

Docteur de l'Université de Lille Nord de France

Arnaud WIDENDAËLE

La vidéo au regard du cinéma : pour une archéologie des « idées de vidéo » dans la presse cinématographique française (1959-1995)

Soutenue le 10 novembre 2016

Jury :

Édouard ARNOLDY / *Directeur de thèse*

Professeur en études cinématographiques, Université de Lille Nord de France

Laurent GUIDO / *Examinateur*

Professeur en études cinématographiques, Université de Lille Nord de France

Dick TOMASOVIC / *Rapporteur*

Professeur en études cinématographiques, Université de Liège

José MOURE / *Rapporteur*

Professeur en études cinématographiques, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Résumé :

À partir des années 1980, plusieurs théoriciens issus des études cinématographiques (Philippe Dubois, Raymond Bellour, Jean-Paul Fargier) ont assigné à la vidéo des coordonnées identitaires fixes, afin notamment d'en souligner la différence essentielle par rapport au cinéma. Partant d'une critique de ces auteurs, nous proposons de réenvisager les rapports entre le cinéma et la vidéo en évitant par principe tout cloisonnement identitaire fondé sur une différenciation technologique. Afin de rendre à la vidéo son hétérogénéité, et de mettre en lumière certains rapprochements avec le cinéma, notre investigation se concentre sur les discours attachés aux usages de l'électronique dans des films distribués en salles d'exploitation. À partir d'un corpus d'œuvres déterminé, courant principalement sur deux décennies, il s'agit de dégager et d'analyser plusieurs « idées de vidéo » (sur le modèle de l' « idée de la photographie » de François Brunet), tantôt induites par les critiques, tantôt par les cinéastes ou encore par les films eux-mêmes. Prenant pour modèle méthodologique l'archéologie foucaldienne, notre objectif est de repenser les termes d'une histoire des rapports entre cinéma et vidéo, avant tout focalisée sur les discours, en refusant toute idée de progrès continu. L'une des exigences est, en effet, ici de réinscrire la « discontinuité » et la « dispersion » (deux opérateurs chers à Foucault) au cœur de la description historique.

Mots clefs : Vidéo, théorie, histoire, archéologie, Wim Wenders

Title : When cinema looks at video : an archaelogy of « ideas of video » in french film press (1959-1995)

Abstract :

Since the Eighties, several film scholars (Philippe Dubois, Raymond Bellour, Jean-Paul Fargier) have assigned fixed identity to video in order to emphasize its fundamental difference with cinema. We intend to reconsider the relations between cinema and video in a way which would avoid these ontological dictinctions based on technology. This thesis would like to give its heterogeneity back to video and bring to light some analogies with cinema by examining texts about electronic uses in theatrical released movies. The purpose is to identify and analyze several « ideas of video » (on the model of François Brunet's « idea of photography »), drawing on three ranges of objects : press reviews, filmmakers statements and movies themselves. Building on Michel Foucault's archeology, this investigation aims to re-think a history of the relations of cinema with video focused on discourses. One of our requirements is to challenge the idea of historical continuous progess and use two Foucaldian models instead : « discontinuity » and « dispersion ».

Key words : Video, theory, history, archeology, Wim Wenders

Remerciements :

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, Édouard Arnoldy, pour ses conseils avisés, sa grande rigueur et son exigence. Merci également à ma famille qui m'a toujours soutenu. À mes amis avec qui j'ai pu régulièrement échanger sur mon sujet. Enfin, je remercie particulièrement Marine qui m'a accompagné tout au long de ce travail.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....10

I. La question des rapports entre cinéma et vidéo – État des lieux théorique.....22

1. Philippe Dubois.....22
   1-a « Rétroprojection historique » et surdétermination technologique.....22
   1-b La qualification ontologique du cinéma.....27
   1-c Justifications idéologiques.....31
   1-d Problème d'indifférenciation définitionnelle.....35
   1-e Les limites du cinéma entendu comme un « imaginaire ».....41
   1-f Récapitulatif.....43
2. Raymond Bellour.....46
   2-a Reprise et mutation.....46
   2-b Nouvelle mise au point.....48
   2-c La salle et les images.....53
3. Jean-Paul Fargier.....56
   3-a Les mélanges d'images en direct comme point de différenciation identitaire.....56
   3-b Spécificité vidéographique et écriture vidéographique : paradoxe.....58
   3-c Sur les effets de direct.....60
   3-d L' « effet Tivi ».....61
4. Dossier Nam June Paik, *Cahiers du cinéma*, n°299, avril 1979.....65
   4-a Le truquage, un « accident » dans l'histoire du cinéma ?.....65
   4-b L'utopie vidéo, au croisement de l'art et de la science.....73
   4-c L'altération de la figure humaine, le « devenir trame ».....78
   4-d L'altération de la figure humaine, le « devenir double ».....86
   4-e Un modèle d'altérité implicite : Hollywood 90
   4-f La fin de l'art ?.....93

II. Pour une analyse archéologique des « idées de vidéo »

– Préalables méthodologiques.....96

1. Dubois, Bellour, Fargier : synthèse critique.....96

2. La méthode archéologique, présentation.....100
3. Archéologie de la peinture, archéologie de la vidéo.....102
4. Présentation générale du corpus d'analyse.....107
5. Description des unités d'analyse, les objets.....110
5-a Surfaces d'émergence : la presse, les films.....110
5-b Instances de délimitation : la critique, le cinéaste, le film.....111
5-c Grilles de spécification : l'optique, le progrès, l'économie, la vérité.....112
6. Description des unités d'analyse, les modalités énonciatives.....113
6-a Statuts : le critique, le cinéaste, le film.....113
6-b Emplacements institutionnels et situations.....115

III. La vidéo, auxiliaire des pratiques cinématographiques 1

– Des usages de substitution.....119

1. Jean Renoir et le « nouveau cinéma » : *Le Testament du Docteur Cordelier*, 1959.....122
1-a La genèse du film.....122
1-b Une hiérarchie entre cinéma et télévision.....123
1-c Reproche de théâtralité : jeu des acteurs et statisme des scènes.....125
1-d L'irréductibilité entre le cinéma et la télévision.....128
1-e Un dispositif d'observation scientifique.....129
1-f Un « nouveau cinéma ».....132
1-g Un cinéma de surveillance ?.....134
1-h Déléguer les responsabilités.....137
1-i L'argument économique.....138
2. Un usage de spécialité : *Steppenwolf*, Fred Haines, 1974.....141
2-a La vidéo, du côté de l'imaginaire.....141
2-b Une réalité mentale.....143
2-c Hermine, l'alter ego de Harry.....148
2-d La vidéo, support de rêve.....149
2-e Épuisement de l'outil électronique, le théâtre magique 1.....151
2-f Épuisement de l'outil électronique, le théâtre magique 2.....154
3. Jacques Tati, d'un support à l'autre : *Parade*, 1974.....160
3-a Discrétion et nostalgie.....160
3-b « C'est absolument l'avenir ».....164

3-c Hésitation statutaire : film, émission télévisée.....167
3-d Une logique de raccordement.....173

IV. La vidéo, auxiliaire des pratiques cinématographiques 2

– Un fantasme d'énonciation.....179

1. Godard-Miéville et la reprise en main : *Numéro Deux*, 1975.....183
1-a La presse divisée.....183
1-b Le cinéma, « un moyen de communication ».....184
1-c La vidéo, indice de subversion ?.....186
1-d La transmission de soi.....190
1-e Un film en train de se faire.....195
2. Michelangelo Antonioni et la retouche : *Le Mystère d'Oberwald*, 1980.....201
2-a Enjeux historiographiques de la couleur.....201
2-b Le rendu en question.....206
2-c Le refoulé de la technique.....208
2-d Sur le réalisme.....212
2-e La couleur comme matière, la retouche comme performance.....219
3. Une orchestration en solitaire : *One from the Heart*, Francis Ford Coppola, 1982.....223
3-a Les images en vedettes ?.....223
3-b Une vision poétique.....226
3-c « L'avènement d'une vidéo géante » : pertes humaines.....229
3-d Une pratique solitaire.....240

V. La vidéo, objet d'altérité 1 – Des usages domestiques.....245

1. Fritz Lang et la surveillance : *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960.....248
1-a Film classique, sujet moderne.....248
1-b Un film réflexif ?.....250
1-c Une critique de la télévision ?.....253
1-d Superposition de deux pratiques.....255
2. La vidéo, entre aliénation et émancipation : *Family Viewing*, Atom Egoyan, 1987.....261
2-a Le diagnostic d'une « perte de réalité ».....261
2-b Un modèle télévisé.....264

2-c Un dispositif mimétique.....266
2-d Résurgence et réinscription historique.....269
2-e L'image vidéo, entre document et fantasme.....272
3. La vidéo comme substitut : *Sex, Lies, and Videotape*, Steven Soderbergh, 1989.....277
3-a La vidéo, entre révélation, névrose et voyeurisme.....277
3-b Le regard de Graham.....281
3-c Une certaine pratique de la vidéo : distance et proximité.....283
3-d Une reconfiguration du regard.....285
3-e Substitution et maîtrise.....288
3-f L'injonction de la machine.....289

V. La vidéo, objet d'altérité 2

– Fantasmes de lisibilité. Sur trois films de Wim Wenders.....296

1. La vidéo, entre support de révélation et agent pathogène : *Lightning Over Water (Nick's movie)*, 1979-1980.....300
1-a La genèse du film.....300
1-b Vidéo : le lieu de la révélation.....303
1-c La parole de Wenders.....310
1-d « Mélanges » et « degrés ».....315
1-e Analyse esthétique et tentation ontologique.....319
1-f Norme et spéculation identitaire.....323
1-g L'alignement de la théorie.....328
1-h Quelle idée de vidéo ?.....344
2. La vidéo comme bloc d'opacité : *Carnet de notes sur vêtements et villes*, 1989.....346
2-a Une question d'« affinités ».....346
2-b Gain optique, gain ontologique.....353
2-c Plans-tableaux : la vidéo comme matériau de construction.....360
2-d Perspectives d'avenir.....365
2-e Le basculement de la haute définition.....369
3. Les séductions de la vidéo : *Lisbonne story*, 1995.....373
3-a Le film de la « guérison ».....373
3-b Le regard du touriste.....376
3-c Mirages de la vidéo.....379

3-d Fantasme de régression, ou des images sans regard.....381
3-e Le « celluloïd magique ».....383
3-f Pastiche et nostalgie.....386

CONCLUSION.....391

BIBLIOGRAPHIE.....399

I. HISTORIOGRAPHIE, ARCHÉOLOGIE, ÉPISTÉMOLOGIE.....399
II. THÉORIES DE LA VIDÉO.....402
III. DISCOURS.....408
IV. ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES.....423
V. DIVERS.....426

INTRODUCTION

Le *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, publié en 2012 sous la direction de Antoine de Baecque et Philippe Chevallier[1], comprend une entrée « Vidéo » rédigée par Nicolas Thély. Après un premier développement sur les rapports entre la vidéo et l'art contemporain (« de Kuntzel à Huyghe »), l'auteur s'intéresse à ce qu'il nomme une « esthétique de la basse définition », qu'il exemplifie en convoquant à la fois le film *Lightning Over Water (Nick's movie)*, certains travaux de Nam June Paik, Jean-Christophe Averty et Jean-Luc Godard, et enfin le Dogme 95[2]. L'auteur explique à propos du film de Wim Wenders : « En 1979, pris de vitesse par la dégradation de la santé de Nicholas Ray, Wim Wenders est contraint de poursuivre en vidéo le tournage [du film]. Malheureux, le cinéaste allemand se lamente contre l'imposture de cette image en noir et blanc, trouble et laiteuse, qui n'assure, selon lui, aucun gage d'authenticité par rapport à l'image cinématographique, maitre [*sic*] étalon des images en mouvement[3]. ». Or, les témoignages disponibles indiquent que le déroulement du tournage n'a pas suivi la bipartition évoquée. Wenders a continué de tourner sur pellicule après la mort de Ray puis, quand il s'est agi de monter le film, le cinéaste a choisi d'intégrer certaines des images électroniques enregistrées par Tom Farrell, un ami de Ray. Ensuite, ces images électroniques ne sont pas en noir et blanc mais en couleurs et, comme nous le verrons dans la suite de cette étude, Wenders leur associe, contrairement à ce qui est dit, une dimension documentaire. À la différence, en effet, des images argentiques qui masqueraient la maladie, les images électroniques en révéleraient les dégâts[4].

Par ailleurs, il est pour le moins curieux de regrouper sous ce sous-titre d' « esthétique de la basse définition » des œuvres aussi différentes que ce film de Wenders-Ray et les travaux de Paik ou Averty. Au terme d'un découpage historique emprunté à Philippe Dubois, et avant de faire mention du Dogme, Thély effectue d'ailleurs une transition significative : « Mais pour le plus grand nombre, la vidéo reste une image imparfaite, une sorte de cinéma à faible intensité qui va assurer la signature plastique des films du "Dogme 95" […].[5] ». Malgré plusieurs décennies d'usages divers, la vidéo est donc ramenée à une matière d'image grossière. En somme, des années 1960, au cours desquelles Averty et Paik réalisent leurs

[1] Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2012.
[2] Nicolas Thély, « Vidéo », in Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, *op. cit.*, p. 702-704.
[3] *Ibid.*, p. 703.
[4] Voir notamment Dominique Rabourdin, « Entretien avec Wim Wenders », *Cinéma 80*, n°264, décembre 1980, p. 10-12.
[5] Nicolas Thély, « Vidéo », *op. cit.*, p. 704.

premiers travaux électroniques, à 1995, l'année de publication du manifeste danois, se dessinerait une certaine permanence identitaire de l'objet « vidéo », fondée sur l'apparence des images. En outre, bien qu'il fasse référence à Dubois, Thély ne dit rien des films hybrides, recourant à l'électronique, pourtant commentés par le théoricien (à l'exception du film de Wenders-Ray). Cette synthèse rétrospective est donc problématique dans la mesure où elle réduit la vidéo à une caractéristique unique qui subsumerait à la fois l'analogique et le numérique sans faire état (en dehors d'une référence erronée à Wenders et d'un extrait du manifeste du Dogme) des nombreux discours qui ont accompagné les divers usages vidéographiques.

Un an auparavant, Philippe Dubois publiait une compilation de plusieurs de ses textes sous le titre *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*[6]. Divisé en quatre sections, l'ouvrage propose l'étude de plusieurs objets vidéographiques ou hybrides (bandes et installations d'art vidéo, films de fiction, essais, etc.) répartis sur plus de trois décennies. Dans un texte de la deuxième section (intitulée « Vidéo et cinéma »), Dubois revient notamment sur certaines « expériences » d'hybridation entre cinéma et vidéo au cours des années 1970 et 1980[7]. Le théoricien consacre quelques développements à *We Can't Go Home Again* (Nicholas Ray, 1973-1976), *Parade* (Jacques Tati, 1974), *Numéro Deux* (Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 1975), *Lightning Over Water (Nick's movie)* (Nicholas Ray, Wim Wenders, 1979-1980), *Le Mystère d'Oberwald* (Michelangelo Antonioni, 1980) et *One from the Heart* (Francis Ford Coppola, 1982). Puis il identifie quatre manières dont se sont ensuite noués les rapports entre le cinéma et la technologie électronique au cours des années 1980[8].

Le texte de Dubois est assez bref. À chacun des films listés ci-dessus est consacrée moins d'une page, décrivant la place du film dans la carrière du cinéaste, la singularité des méthodes de réalisation et les enjeux des différents usages électroniques. D'un point de vue historique, l'auteur insiste sur le cloisonnement relatif de ces expériences : « […] chez chacun des auteurs abordés, l'expérience cinéma-vidéo n'a pas eu de vraie grande suite, les projets et promesses ne se sont pas développés comme annoncés.[9] ». *One from the Heart* est d'ailleurs vu, rétrospectivement, comme le point de rupture emblématique : « Lui [Coppola], le seul

[6] Philippe Dubois, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, « Côté cinéma », 2011.
[7] Philippe Dubois, « Des années 70 aux années 80. Les "expériences vidéo" de quelques grands cinéastes » [1989-1990], *op. cit.*, p. 125-137.
[8] « L'essai vidéo sur le cinéma », « La vidéo techniquement douce » (c'est-à-dire employée pour les opérations de pré- ou post-production), « Le cinéma thématisant (narrativisant, fictionnalisant) la vidéo » et enfin, « La vidéo cinéphage : innocence et surculture » (les bandes d'art vidéo faisant du cinéma leur référence principale). Cf. *Ibid.*, p. 134-137.
[9] *Ibid.*, p. 132.

dont on pouvait penser que peut-être il aurait pu aller jusqu'au bout du rêve antonionien, jusqu'à l'irréversible du passage, il marque en fait *la fin de l'utopie*.[10] ».

Si l'expérience de *One from the Heart* n'a pu avoir de suite, c'est avant tout parce que le film n'a pas rapporté suffisamment d'argent pour amortir les frais de production (incluant les lourdes sommes investies dans la redéfinition des méthodes de réalisation). Coppola s'est ruiné et a dû renoncer à son « cinéma électronique »[11]. Mais Dubois semble plutôt imputer cet échec à des raisons d'ordre moral. Il décrit effectivement les méthodes de réalisation comme une « hystérisation de la pré-vision » ne pouvant finalement mener qu'à un « *aveuglement* généralisé »[12] c'est-à-dire à la négation même du cinéma (entendu comme « le sens du regard éprouvé comme une découverte[13] »). Et Dubois de citer Daney : « l'image est (grâce à la vidéo) *bien traitée* tandis que les acteurs sont (à cause de la vidéo) *sous surveillance*[14] ».

Dubois est le seul théoricien, à notre connaissance, à avoir listé et commenté ces expériences de cinéma électronique. Mais si l'auteur évoque les nécessités qui ont présidé à l'usage de la technologie électronique, il ne fait pas état de la réception critique des films. À l'exception de l'article de Daney sur le film de Coppola, il ne convoque en effet aucun texte qui permettrait d'appréhender la teneur des réactions face à ces expériences hybrides. De même, il ne rapporte aucune déclaration des cinéastes. Il s'intéresse donc davantage aux usages, qu'il classe en deux catégories générales (l' « intégration » et la « transsubstantiation ») qu'aux discours. Dans un autre texte de la même section, Dubois s'attarde plus longuement sur deux des films évoqués, *Lightning Over Water (Nick's movie)* et *Numéro Deux*, en proposant une analyse filmique sous l'angle de la dualité, de la « dissemblance ». Mais cet approfondissement laisse également de côté la réception[15].

Raymond Bellour a lui aussi commenté, il y a plusieurs années, quelques-uns des premiers usages électroniques effectués par des cinéastes[16]. Les écrits consacrés à ces

---

[10] *Ibid.*, p. 133.
[11] Voir notamment Michael Schumacher, « Fatal Gamble », *Francis Ford Coppola. A Filmmaker's Life*, New York, Crown Publishers, 1999, p. 293-314.
[12] *Idem*. (L'italique est de l'auteur.)
[13] *Idem*. (L'italique est de l'auteur.)
[14] *Idem*. Le texte de Daney a d'abord été publié dans le journal *Libération* du 29 septembre 1982, comme l'indique Dubois dans le corps du texte. On le retrouve désormais dans le recueil *Ciné journal*, volume 1 (1981-1982), Paris, Cahiers du cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1998, p. 177-182. [1ère édition 1986]
[15] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 164-177.
[16] Si elle s'intéresse notamment à certains travaux d'Armand Gatti et de Jean-Luc Godard, ayant d'abord réalisé des films avec du matériel argentique avant de se tourner vers la vidéo, Anne-Marie Duguet ne se penche pas sur les films réalisés grâce à l'électronique puis distribués en salles. Elle fait cependant mention de quelques titres. Voir Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, « L'Échappée belle/Hachette littérature », 1981, p. 134.

expériences se trouvent dans le premier volume de *L'Entre-Images* (1990), compilant une vingtaine de textes rédigés entre 1981 et 1990. Le théoricien s'est notamment attardé sur *Numéro Deux* et *Le Mystère d'Obwald* dans un texte intitulé « D'entre les corps », établissant un rapprochement entre le cinéma (couplé à la vidéo) et la peinture *via* un certain traitement des corps. Dans un tel contexte, Bellour s'est plus particulièrement attaché à la « matérialité[17] » de certaines images. Il décrit, en effet, quatre « moments » de *Numéro Deux* où sont employés des trucages électroniques (entraînant « mixtion des formes et des couleurs[18] ») et dresse une typologie des « effets[19] » crées par les usages de la couleur électronique dans *Le Mystère d'Oberwald*. Bien qu'il articule plusieurs extraits de déclarations d'Antonioni, comme Dubois, Bellour s'intéresse avant tout aux formes. Les deux volumes suivants de *L'Entre-Images* (1999, 2012) ne feront plus mention de ces expériences inaugurales, commentant plutôt (dans la majorité des cas) des œuvres contemporaines à la rédaction des textes (installations, films, etc.)[20].

En 2013 est publié un ouvrage dont le titre pouvait laisser présager une réflexion sur les expériences de cinéma électronique : *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique* d'André Gaudreault et Philippe Marion[21]. Les deux auteurs y décrivent les bouleversements entraînés pas la « digitalisation[22] » du cinéma en rappelant, dans la première partie de l'ouvrage, que la mort du cinéma a régulièrement été annoncée au cours de son histoire. Sont dénombrées pas moins de huit morts dont deux d'entre elles, en particulier, sont associées à la technologie électronique. Gaudreault et Marion repartent, en effet, d'un ouvrage de Roger Boussinot corrélant l'apparition du magnétoscope à la mort du cinéma, puis d'une déclaration du cinéaste Peter Greenaway, expliquant que le cinéma est mort quand la télécommande à été inventée[23]. Dans la mesure où le spectateur a pu consommer des films à domicile (Boussinot) et contrôler le flux des images en mouvement (Greenaway), l'idée d'un cinéma comme expérience d'un temps imposé en salles serait effectivement devenu caduque. À l'exception de la première (correspondant à l' « institutionnalisation » du cinéma), à laquelle

[17] Raymond Bellour, « D'entre les corps », *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo.*, Paris, La Différence, « Les Essais », p. 175.
[18] *Idem*
[19] *Ibid.*, p. 191.
[20] Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2. Mots, Images,* Paris, P.O.L, 1999 et Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012.
[21] André Gaudreault et Philippe Marion, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts visuels », 2013.
[22] Les auteurs font la distinction entre « numérisation », qui réfère au procédé, et « digitalisation », qui réfère au processus. Cf. *Ibid.*, p. 60.
[23] Roger Boussinot, *Le cinéma est mort. Vive le cinéma !* Paris, Denoël, coll. « Dossier des Lettres Nouvelles », 1967 et Clifford Coonan, « Greenaway Announces the Death of Cinema – and Blames the Remote-Control Zapper », *The Independent*, 10 octobre 2007.

est fait un sort particulier, les auteurs décrivent ces morts successives comme une série de récurrences symptomatiques motivées par des bouleversements technologiques.

Revenant sur leur modèle de la « double naissance » établi il y a plusieurs années[24], les deux auteurs identifient une « troisième naissance du cinéma » qu'inaugurerait la « révolution numérique ». Dans la mesure, en effet, où la technologie numérique permet de multiplier les modes d'accès aux images en mouvement, et notamment aux images cinématographiques (ordinateurs, téléphones, tablettes, etc.), l'identité du média cinéma ne serait désormais plus celle du « cinéma-institution » (le cinéma de la deuxième naissance). Gaudreault et Marion invoquent notamment un « syndrome ATAWAD » (« *Anytime, anywhere, any device.* ») définissant ces nouvelles possibilités d'accès aux images : « *n'importe quand, n'importe où, sur n'importe quelle "interface"* »[25].

Bien que l'ouvrage n'en fasse pas mention, André Gaudreault seul, à l'occasion de diverses communications[26], à proposé le terme de « vidéo-cinéma » pour nommer le média issu de cette troisième naissance. Or, contrairement à ce que les deux auteurs semblaient suggérer, le « vidéo-cinéma » émergerait aux alentours des années 1950 avec la diffusion des films à la télévision. En somme, la « révolution numérique » et son « syndrome ATAWAD » auraient permis, rétrospectivement, de situer la troisième naissance du cinéma dans la décennie au cours de laquelle, selon Gaudreault, l'accès aux films se serait pluralisé grâce à la télévision. Mais le « vidéo-cinéma » n'a pas grand chose à voir avec le cinéma électronique des années 1970 et du début des années 1980. Le syntagme forgé par Gaudreault se justifie en priorité par la possibilité de regarder des films de cinéma *via* d'autres dispositifs que celui, canonique, du « cinéma-institution », c'est-à-dire la salle obscure. Le « vidéo-cinéma » recourt donc à une technologie nouvelle au début de son histoire, l'électronique, uniquement pour la diffusion des films. À la télévision succédera le magnétoscope, puis le lecteur DVD, l'ordinateur, le téléphone, la tablette, etc. (à l'électronique succédera donc le numérique). Le cinéma électronique, comme nous le constaterons dans la suite de cette étude, mobilise surtout l'électronique au stade de la réalisation (bien que Godard souhaitait au départ que *Numéro*

[24] André Gaudreault et Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois... », *Sociétés & Représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, n°9, 2000, p. 21-36.
[25] André Gaudreault et Philippe Marion, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, *op. cit.*, p. 192.
[26] Notamment : André Gaudreault, « Le cinématographe, le cinéma et, maintenant, le "vidéocinéma" », communication effectuée le 13 octobre 2014 à la Bibliothèque nationale de France (site Richelieu) dans le cadre du séminaire « Vidéo des premiers temps » sous la responsabilité d'Alain Carou, Hélène Fleckinger et Sébastien Layerle (compte-rendu disponible à l'adresse : http://earlyvideo.hypotheses.org/946) ; André Gaudreault, « Quelle histoire ?! Le cinéma est définitivement descendu de son piédestal », communication effectuée le 4 avril 2014 à l'Université de Udine dans le cadre de la XXI Udine International Film Studies Conference, « At The Borders Of (Film) History : Temporality, Archaelogy, Theories » (2-4 avril 2014).

Deux soit diffusé à la télévision, en feuilletons, et non pas en salles). En outre, il faut souligner la différence significative entre les deux syntagmes, « cinéma électronique » et « vidéo-cinéma ». Le premier (que Dubois emprunte à Coppola) induit simplement un changement technologique (il existe un cinéma électronique, un cinéma argentique, etc.) tandis que le second induit plutôt un changement d'objet. Selon Gaudreault, en effet, il y a le cinématographe, le cinéma et le « vidéo-cinéma ».

Enfin, en 2012, Vincent Heristchi publie, en deux volumes, sa thèse de doctorat sous le titre *Neige électronique*[27]. L'auteur y décrit les différentes modalités d'un « effet » produit par l'apparition d'images électroniques dans certains films dont la « référence de support » est la pellicule argentique[28]. Cet « effet vidéo » est associé de manière exclusive à la vidéo analogique dans la mesure où il met au jour une certaine hétérogénéité formelle due au choc produit par la différence matérielle des supports. D'ailleurs, nous explique-t-on en conclusion, l'arrivée du numérique signerait la fin de cet effet car la « référence de support » tendrait désormais à devenir la vidéo numérique[29]. Si l'auteur pose des limites historiques à son investigation, l'étude proposée est avant tout esthétique. Heristchi classe les modalités de cet « effet vidéo » selon trois régimes d'usages principaux : « effet vidéo télévisuel », « effet vidéo de surveillance » et « effet vidéo amateur et intime ». Les nombreux films analysés par l'auteur ont tous ceci de commun qu'ils présentent des cas de re-filmage d'images électroniques. Heristchi ne s'attarde pas, en effet, sur le cinéma électronique (Tati, Antonioni, Coppola, etc.) ou encore sur les expériences de vidéo militante. Seul importe ce geste d'inclusion.

Les quelques références compilées indiquent assez clairement une marginalisation voire un désintérêt pour les images électroniques dans les études cinématographiques. À l'exception des travaux de Heristchi, en effet, la vidéo analogique n'a pas fait l'objet ces dernières années d'analyses détaillées. Elle est le plus souvent associée à un champ disciplinaire plus large, celui des études artistiques *via* l'art vidéo[30]. On peut cependant noter l'existence, depuis 2012, d'un séminaire consacré à la « Vidéo des premiers temps », sous la responsabilité de Alain Carou, Hélène Fleckinger et Sébastien Layerle[31]. Les trois saisons du

[27] Vincent Heristchi, *La vidéo contre le cinéma. Neige électronique*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2012 et Vincent Heristchi, *Entre vidéo et cinéma. Neige électronique*, Tome 2, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2012.
[28] Vincent Heristchi, « Faire son effet », *La vidéo contre le cinéma. Neige électronique*, *op. cit.*, p. 20.
[29] Vincent Heristchi, « Inextinguible », *Entre vidéo et cinéma. Neige électronique*, *op. cit.*, p. 157.
[30] Voir exemplairement Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
[31] Les activités du séminaire sont consignées à l'adresse : http://earlyvideo.hypotheses.org/ [Consulté le 26 août 2016]

séminaire ont chacune été consacrées à un programme de recherche spécifique[32] et plusieurs colloques ont également été organisés dans le prolongement de certaines séances[33]. Le séminaire s'est avant tout attaché à informer les premiers usages de la vidéo légère en privilégiant la parole des témoins. Il s'est agi de décrire et contextualiser des expériences historiques en détaillant à la fois les objectifs fixés et les modalités de réalisation. Le séminaire a ainsi donné la parole à plusieurs membres de collectifs tels que Vidéo Out, Vidéo 00, Les Cents Fleurs, etc., formés dans le sillage de mai 1968 et partageant de fait un fort engagement social et politique. Qu'il s'agisse, par exemple, de recueillir la parole des ouvriers grévistes de chez LIP, de diffuser des bandes expliquant les dangers du nucléaire, ou encore de critiquer une émission de télévision misogyne ou un sujet du journal télévisé, les outils d'enregistrement et de diffusion sont employés par ces groupes comme moyens d'information et/ou de contre-information : informer des actions contestataires, démonter les discours mystificateurs. Les organisateurs du séminaire ont également invité des artistes ayant employé la vidéo légère à des fins expressives, tout en liant leur travail à des enjeux politiques et/ou sociaux (Patrick Prado, Katerina Thomadaki, Michel Jaffrennou, etc.).

Une vue d'ensemble des trois saisons révèle une transgression récurrente des frontières entre les pratiques. La compilation des témoignages permet, en effet, de constater que la vidéo légère se situe au croisement de plusieurs domaines d'action : information, essai critique, art vidéo, etc. Inaugurant la troisième saison, une intervention d'André Gaudreault – qui a forgé le syntagme de « cinéma des premiers temps » dont s'inspire le titre du séminaire – a notamment permis de repenser cette transversalité en interrogeant la place du cinéma. Désignant la vidéo légère comme une « excroissance » de la vidéo lourde (c'est-à-dire de la télévision – monopole d'État en France jusque 1974), le théoricien a suscité le débat parmi les vidéastes présents, dont Thierry Nouel estimant que certaines pratiques vidéographiques étaient directement issues du cinéma, et notamment du cinéma documentaire[34]. Par ailleurs, le nom de Godard est également revenu à plusieurs reprises au cours des séances, comme initiateur ou source d'inspiration, ce qui souligne encore la porosité entre des pratiques usant de caméras électroniques et d'autres de caméras argentiques (*Comment ça va*, tourné sur film et distribué en salles en 1978, est notamment cité par Pierre Müller comme modèle théorique

[32] « Collectifs vidéo et expériences militantes (France, 1968-1981) » (2012/2013), « Politiques de la vidéo : revendication d'autonomie et inscription institutionnelle » (2013/2014) et « Archives en questions : des démarches aux dispositifs vidéo » (2014/2015).

[33] La liste des manifestations est consultable à l'adresse : https://earlyvideo.hypotheses.org/seances-20122013/colloques [Consulté le 26 août 2016]

[34] Nous l'avons mentionné plus haut, le compte-rendu de cette séance du 13 octobre 2014 intitulée « Le cinématographe, le cinéma et, maintenant, le "vidéocinéma" » est disponible à l'adresse : http://earlyvideo.hypotheses.org/946 [Consulté le 26 août 2016]

pour sa bande *Fait-divers* réalisée la même année[35]). Si des pratiques cinématographiques documentaires ont ponctuellement été invoquées (le « cinéma direct », Godard, Marker), aucune des séances à ce jour ne s'est intéressée aux usages électroniques dans les films distribués en salles. Le séminaire s'est plutôt focalisé sur des pratiques alternatives refusant le discours des médias dominants (télévision et cinéma) et créant leur propre mode de diffusion (grâce aux moniteurs et magnétoscopes). En outre, pour des raisons strictement techniques, les bandes ne pouvaient guère être diffusées dans les salles qu'au prix d'un report coûteux. La majorité des usages électroniques dans les années 1970 échappent par conséquent aux salles d'exploitation. Quelques cinéastes, cependant, – ceux qu'a commentés Dubois – ont souhaité tirer profit de la technologie électronique pour réaliser des films (de fiction, le plus souvent) exploités en salles. Or, s'intéresser aux aspects qu'ils ont souhaité exploiter (maniabilité, économie, etc.) permettraient de cerner des objets « vidéo » dans un rapport de compatibilité avec le cinéma. Il pourrait d'ailleurs être fécond de comparer ces aspects aux usages examinés dans le séminaire afin de mettre en lumière des rapprochements et/ou des écarts.

Le travail que nous proposons ici voudrait donc combler une lacune mise en lumière par l'énumération à laquelle nous nous sommes livrés. Il s'agirait de repartir d'œuvres déjà commentées sur un plan formel et d'examiner les discours qui les ont accompagnées en relevant à chaque fois les considérations formulées à l'endroit de la vidéo. Repartir de films connus donc, listés pour la plupart par Philippe Dubois, mais en se focalisant prioritairement sur la réception critique et les déclarations des cinéastes. Cette investigation nous a paru un moyen opportun pour repenser, dans une perspective archéologique foucaldienne, les rapports entre cinéma et vidéo en évitant un écueil rencontré par certaines approches formelles, celui de l'essentialisation. Par ailleurs, à l'heure du numérique, nous pensons que l'étude des premières rencontres entre le cinéma et la vidéo pourrait permettre d'appréhender la situation actuelle en relativisant l'idée de rupture ou de révolution. Il n'est pas question, bien évidemment, de nier les multiples bouleversements qu'ont connu, ces dernières années, plusieurs secteurs cinématographiques, mais nous pensons qu'une mise en perspective historique permettrait d'articuler cinéma électronique et cinéma numérique.

Nous avons donc choisi d'appréhender plusieurs films convoquant tous, à divers niveaux, la technologie électronique par le biais des discours qu'ils ont fait éclore dans la presse généraliste et spécialisée (*Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Jeune cinéma*, *Cinématographe*, *La Revue du cinéma*, etc.). Nous avons privilégié la presse française pour des raisons

[35] Müller évoque ceci au cours de la séance intitulée « La vidéo contre la télévision, tout contre » (5 mai 2014). Compte rendu disponible à l'adresse: http://earlyvideo.hypotheses.org/884 [Consulté le 26 août 2016]

d'accessibilité (les références étant compilées à la Bibliothèque du film), et dans le but de délimiter au plus près un corpus d'analyse. En outre, dans la mesure où il s'agit de mettre en comparaison ces discours avec des théories produites par des auteurs francophones, il nous a semblé plus judicieux de ne pas élargir, pour l'heure, l'investigation à d'autres pays. De futurs travaux pourront bien évidemment venir compléter ces analyses, à partir d'autres corpus. Cet angle discursif, rappelons-le, n'a encore jamais été envisagé. Les commentaires proposés par Dubois, Bellour ou encore Heristchi s'enracinent effectivement dans une perspective principalement esthétique. Quant à Gaudreault et Marion, ils éludent tout bonnement les tentatives historiques de cinéma électronique. Nous pensons ensuite que l'examen des discours permettrait de nuancer certaines propositions théoriques établissant une différenciation ontologique stricte entre deux entités, le cinéma et la vidéo. L'hétérogénéité des discours véhiculés par les critiques, les cinéastes ou les films eux-mêmes (nous y reviendrons), sur plusieurs décennies, devrait effectivement encourager une entreprise de révision à l'endroit de propositions par trop dogmatiques. Il s'agirait ainsi de mettre en comparaison des discours historiques et des propositions à visée ontologique. Par ailleurs, comme nous l'avons évoqué, cette réévaluation pourrait permettre un nouvel éclairage sur la situation actuelle, caractérisée par des prises de position inconciliables. Les dernières années ont, en effet, été marquées par une « déterritorialisation[36] » massive des images en mouvement. Or, face à ce phénomène, deux positions ont été affirmées. D'un côté, on a postulé une définition du cinéma fondée sur un ensemble clos de composantes, dont la salle obscure (Raymond Bellour, Jacques Aumont[37]). De l'autre côté, au contraire, on a encouragé un élargissement définitionnel du cinéma (Philippe Dubois[38]). Or, ces questions de démarcation sur fond de nouvelle technologie se sont également posées dans les années 1970-80. Mais si la salle est aujourd'hui invoquée par certains comme détermination identitaire, il s'agissait plutôt, en ces années, d'une certaine conception de l'espace désignée comme spécifiquement cinématographique. Par opposition au cinéma, la vidéo était en effet perçue par certains (dont Dubois) comme la technologie des mélanges d'images, ou encore comme une matière d'image grossière. En outre, comme nous le verrons, certains cinéastes (Renoir, Tati, Godard) ont souscrit à la possibilité offerte par l'électronique de diffuser leur films à la

[36] Le mot, emprunté à Gilles Deleuze, est employé par Philippe Dubois dans Philippe Dubois, « Introduction / Présentation », in Philippe Dubois, Lúcia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina (dir.), *Oui, c'est du cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2009, p. 8.

[37] Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, *op. cit.* et Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2012.

[38] Notamment : Philippe Dubois, Lúcia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina (dir.), *Oui, c'est du cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement*, *op. cit.* et Philippe Dubois, Frédéric Monvoison, Elena Biserna (dir.), *Extended cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2010.

télévision sans jamais s'inquiéter d'une perte identitaire.

Le corpus de films retenu n'aspire pas à l'exhaustivité. Nous avons sélectionné des œuvres qui, à un niveau ou un autre, recourent à la technologie électronique. Il ne s'est pas agi, cependant, de considérer uniquement les premières utilisations de l'électronique dans la fabrication des images cinématographiques (tournage, montage, post-production, etc.). Dans la mesure, en effet, où nous souhaitons procéder à un examen des discours touchant à l'objet vidéo, nous avons choisi d'élargir le choix des films à ceux offrant également une visibilité à des images électroniques sans nécessairement recourir à la technologie électronique dans leur processus de fabrication. En d'autres termes, nous avons également choisi certains des films commentés par Heristchi accueillant par le biais d'un re-filmage des images électroniques. Mais avant d'effectuer ces analyses (analyse des textes et des films), nous partirons d'une lecture critique de trois théoriciens français de la vidéo : Philippe Dubois, Raymond Bellour et Jean-Paul Fargier. Il s'agira de dégager le modèle historique à l'œuvre dans leurs théories, c'est-à-dire la structure historique générale à partir de laquelle les auteurs articulent les rapports entre le cinéma et la vidéo – deux entités chacune appréhendées en bloc. De là, nous proposerons une alternative méthodologique inspirée par l'archéologie foucaldienne et fondée sur la description des « énoncés » se référant à la vidéo. Comme esquissé plus haut, cette recherche se structurera en fonction des films choisis, qui constitueront autant de parties distinctes. Nous examinerons les textes critiques ayant accompagné la sortie de chacun de ces films afin d'en extraire les énoncés sur la vidéo. Puis, selon les cas, nous ferons de même à partir de certaines déclarations de cinéastes, contemporaines à la réalisation de leurs films. Enfin, il s'agira également d'extraire ces énoncés des films eux-mêmes.

Nous emploierons régulièrement le syntagme d' « idée de vidéo » pour désigner ces énoncés, sur le modèle de l' « idée de photographie » de François Brunet. Notre investigation, cependant, n'est pas la stricte transposition de ses méthodes et ce, malgré une référence commune à Michel Foucault[39]. Tout d'abord, Brunet use du vocable « idée » au singulier dans la mesure où ses travaux visent la description d'une « formation discursive » définie comme « un champ de pratiques (discursives et réflexives, mais aussi techniques et visuelles) qui, selon des modalités variables, se constitue et s'unifie sous le nom de photographie au XIXe siècle[40] ». L'auteur commente, en conséquence, de nombreux documents issus de pays et de domaines variés (déclarations officielles, brevets, correspondances, lois, presse, matériels publicitaires, etc.) et circonscrit un faisceau de déterminations historiques. Le titre de

[39] François Brunet, « Introduction », *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 18. [1ère édition 2000]
[40] *Idem*

l'ouvrage, *La Naissance de l'idée de photographie*, l'indique d'emblée : Brunet s'attache à décrire les conditions d'émergence historiques d'une idée générique de la photographie. Cependant, l'usage du singulier ne signifie pas que cette idée se résume à une conception homogène et transhistorique qui, une fois éclose, aurait été reconduite d'année en année, identique à elle-même. En tant que « formation discursive », en effet, cette idée est plutôt traversée par la dispersion et la discontinuité (pour employer un vocabulaire proprement foucaldien). Ainsi, dans la première partie de son ouvrage, Brunet s'attarde sur les « deux faces indissociables d'un même procès de formation de l'idée de photographie dans la culture européenne[41] », respectivement incarnées par François Arago et Henry Fox Talbot. Il distingue dès lors « deux inventions de la photographie[42] » relativement contemporaines, l'une française, l'autre britannique, advenues selon des modalités distinctes, et formant à elles deux une seule et même idée. Plus encore, Brunet désigne l' « opposition » entre ces deux faces, déclinée sous divers aspects, comme un « schéma structural » garantissant en quelque sorte sa cohésion à l' « idée de photographie »[43]. Dans la seconde partie de l'ouvrage, l'auteur décrit la manière dont la « révolution Kodak » reformule cette idée puis il en examine les effets dans le champ de la pensée philosophique (notamment chez Peirce).

À la différence de Brunet, notre investigation se concentre essentiellement sur des pratiques discursives et se structure thématiquement selon différents types d'usages électroniques. Comme nous le détaillerons plus loin[44], il s'agit de dégager des « idées de vidéo » (au pluriel) d'un corpus à la fois textuel et filmique. Nous déclinons le vocable « idée » au pluriel car notre travail n'ambitionne pas de cerner une « formation discursive ». Il s'agit plutôt, pour rester dans le vocabulaire foucaldien, de dégager des énoncés. De fait, nous laissons de côté les déterminations historiques qui auraient présidé à la constitution d'une « entité générique[45] » pour privilégier la description d'un objet « vidéo » hétérogène à partir d'œuvres cinématographiques employant la technologie électronique. À la différence de Brunet donc, nous avons privilégié une catégorie d'œuvres invitant à formuler certaines considérations sur la vidéo, rattachées à des idées plus générales : des « idées de vidéo ». Ces idées varient évidemment selon les commentateurs, et plus spécialement selon leur conception du cinéma. En outre, elles témoignent bien souvent d'un repli de la technique sur l'usage. Par exemple, tel commentaire désignera métaphoriquement la vidéo comme une image pathogène en raison de certains usages télévisuels jugés néfastes pour le cinéma. Enfin, nous rappelons

[41] *Ibid.*, p. 155.
[42] *Idem*
[43] *Idem*
[44] Cf. *infra*, p. 96-118.
[45] François Brunet, *op. cit.*, p. 116.

que cette perspective archéologique est ici envisagée comme une alternative aux théories à visée généraliste (Dubois, Bellour, Fargier) postulant un objet « vidéo » clairement distinct d'un objet « cinéma ». D'où ce choix de films établissant symboliquement une rencontre entre le cinéma et la vidéo.

À l'exception des développements théoriques introductifs, la majeure partie de cette thèse sera donc consacrée à la description d'énoncés à partir de textes et de films. Chacune des parties consacrées à un film sera subdivisée de manière variable, selon les thèmes dégagés. En outre, selon le nombre de commentaires dépouillés et la singularité du film, la taille des parties pourra varier (les analyses concernant les films de Wenders, par exemple, sont plus longues que les autres). Nous n'avons finalement pas choisi de faire se succéder les films selon un ordre chronologique, bien qu'une telle structure aurait pu aider à mettre en lumière les nombreuses discontinuités d'un film à l'autre au fur et à mesure de la lecture. Nous avons plutôt opté pour un regroupement thématique, suivant deux familles d'usages principales : les usages établissant une équivalence relative entre le cinéma et la vidéo et ceux, au contraire, établissant leur stricte altérité. Ce terme d' « usages », nous le verrons, est employé à la fois pour désigner des usages effectifs, dans les films, et des usages prescrits ou proscrits dans les textes.

I. La question des rapports entre cinéma et vidéo – État des lieux théorique

1. Philippe Dubois

1-a « Rétroprojection historique » et surdétermination technologique

Philippe Dubois introduit son ouvrage-somme sur la vidéo, composé d'une quinzaine de textes écrits entre 1981 et 2007, en informant le lecteur d'une impossibilité. Il explique, en effet, qu'il lui a fallu renoncer au projet d'un « livre identitaire, qui aurait voulu proposer une réponse à la question "Qu'est-ce que la vidéo ?" » et cela pour des raisons « vraiment théoriques, et même épistémologiques »[46]. Dubois a préféré rabattre une phénoménologie sur cette ontologie d'abord escomptée, c'est-à-dire renoncer à cerner l' « objet » vidéo dans son irréductibilité et privilégier à la place l'analyse et le commentaire de plusieurs modalités d'une « expérience vidéo ». L'impossibilité d'une définition positive a conduit l'auteur à priver la vidéo de toute « spécificité » :

> « [...] je crois qu'on ne peut sérieusement penser l'expérience vidéo que comme un "état", un état du regard et du visible, une manière d'être des images. Voilà dans le fond la thèse qui sous-tend tout ce *livre* : "la vidéo" n'est pas un objet (une chose en soi, un corps propre), elle est un *état* expérimental. Un état *de* l'image (en général). Un *état-image*, c'est-à-dire *une forme qui pense*. La vidéo pense (ou permet de penser) ce que les images sont (ou font). Toutes les images. Et en particulier […] les images du cinéma et les images de l'art.[47] »

La vidéo désignerait donc un type de *relation*, généralement critique, aux images – une « question » écrit encore Dubois. L'ouvrage est divisé en quatre parties générales : « Vidéo et théorie des images » en forme le socle théorique, « Vidéo et cinéma » détaille des expériences historiques de « mixage ou d'hybridation » entre les deux images, « Jean-Luc Godard » se concentre sur un « cas exemplaire » et enfin, « Vidéo et art contemporain » commente le phénomène du « cinéma d'exposition[48] », autre modalité – la plus récente – de la « question vidéo ». Les textes composant les deux premières parties retiendront plus spécifiquement

[46] Philippe Dubois, « Introduction », *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, *op. cit.*, p. 7-8.
[47] *Ibid.*, p. 8.
[48] Le terme est de Jean-Christophe Royoux, qui a notamment commenté le phénomène dans la revue *artpress*. Voir notamment Jean-Christophe Royoux, « Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », *artpress*, n°262, novembre 2000, p. 36-41.

notre attention dans la mesure où Dubois y proposent des éléments de théorie informant une certaine idée de la vidéo. Puisque la vidéo n'est pas un « corps d'image » mais un « état », elle semble pouvoir être pensée en dehors de ses caractéristiques techniques, de son *arché*. Dans ce contexte, l'analogique et le numérique ne semblent pas constituer pour l'auteur des critères de distinction. La vidéo de la première partie est, en effet, analogique, tandis que celle de la dernière est numérique – mais toutes deux forment une seule et même « question », diversement déclinée. D'où, globalement, une certaine tendance à déshistoriciser et métaphoriser la vidéo.

Figurant sous le volet « Vidéo et cinéma », le texte « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations », écrit en 1986-1987 avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois[49], envisage notamment la question des rapports entre cinéma et vidéo (tous deux désignés en bloc) sous l'angle des « correspondances » formelles. Il s'agit, en effet, de circonscrire un ensemble de figures caractéristiques d'un supposé langage électronique et d'examiner leurs équivalences dans l'histoire du cinéma. Cette méthode postule en creux une certaine définition de la vidéo – la vidéo comme « écriture » – en deçà ou au delà des distinctions technologiques. Le projet est décrit comme ceci :

> « De quoi s'agit-il dans cette première partie ? […] aller voir dans le champ cinématographique là où la vidéo n'est pas *explicitement*, c'est-à-dire ni thématiquement (dans la diégèse) ni techniquement (comme support). Partir, avec tous les risques que cela comporte, à la recherche de quelque chose qui ne dit pas son nom, une logique, une esthétique, des formes, des postures d'écriture, un ensemble d'effets et de figures qui, à la fois, font littéralement corps avec le cinéma mais sont aussi au cœur de la vidéo. […] Il s'agit donc bien d'aller fouiller là où ça se noue *esthétiquement* entre eux, *par-delà les clivages historiques ou techniques*. Là où ça se recoupe et se branche en pensée. Dans l'abîme tremblé où la différence entre cinéma et vidéo reste comme suspendue. Affaire de coïncidences et de déplacements. De correspondances.[50] »

Une telle description invite à subsumer cinéma et vidéo sous une entité qui les réunirait tous deux et qui annihilerait, par conséquent, leurs différences historiques et techniques. Cette entité est désignée comme une « logique », une « esthétique », un ensemble de « formes ».

[49] Publié une première fois en 1988 sous un titre sensiblement différent (« Cinéma et vidéo : interpénétrations ») dans le numéro 48 de la revue *Communications* consacrée à la vidéo, sous la direction de Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet.

[50] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 140. (Seules les deux premières italiques sont de l'auteur.)

Dubois privilégie donc un mouvement d'élargissement. Il s'agit de prendre à rebours la chronologie des inventions afin de voir si les deux types d'images n'ont pas, quelque part, des déterminations communes. Si l'auteur précise plus loin qu'une telle méthode nécessite la plus grande « prudence analytique », il en souligne cependant l'efficacité. Dubois anticipe également les critiques à venir en récusant « toute visée téléologique et toute rétroprojection historique[51] ». Il ne s'agit pas, en effet, de retrouver dans le « cinéma des premiers temps » ou celui des années 1920, les « pionniers de l'art électronique ». Dubois est clair sur ce point[52].

Cependant, la méthode exposée ci-dessus soulève tout de même quelques problèmes. Tel que l'auteur présente son investigation, il s'agirait bien de partir de la vidéo puis de « remonter anachroniquement » son « cours » afin de dégager plusieurs figures qu'elle aurait en partage avec le cinéma. Si le point de départ peut volontiers se justifier par le contexte éditorial – le texte s'inscrivant à l'intérieur d'un volume thématique consacré à la vidéo –, il mérite cependant d'être réinterrogé. En effet, n'aurait-il pas été plus logique de partir du cinéma, des films, puis de constater ensuite que la vidéo réactualisait des usages proprement cinématographiques, qui plus est à quelques dizaines d'années d'écart seulement, avec les moyens techniques qui lui sont propres ? Et non pas traquer le vidéographique dans le cinématographique[53]. Changer, en somme, de perspective. Il y a, en effet, quelque chose de dérangeant à aller puiser dans le cinéma des figures décrites comme l'ordinaire de l'électronique afin d'évacuer, comme il est écrit, les différences « apparen[tes] ». Cela présuppose une irréductibilité de principe – en tout cas, préalable – qu'une étude comparée pourrait, seule, remettre en question. La mise en avant de « correspondances » souligne d'ailleurs cette altérité – ou « extranéité »[54] – implicite.

Après avoir distingué trois périodes jugées cruciales dans l'histoire du cinéma (les années 1920, le tournant des années 1950/1960 et les années 1980) puis listé l'ensemble des figures transversales entre cinéma et vidéo (rangées en deux catégories : le « traitement d'image » et la « mise en scène du langage »), Dubois fait une mise en garde significative :

> « On ne se rend pas assez compte à quel point on parle encore aujourd'hui de la vidéo en termes de cinéma, alors même qu'il s'agit de tout autre chose, d'une autre *logique de représentation* dont il faut bien prendre la mesure, et dont il faut ensuite appréhender les

[51] *Ibid.*, p. 141.
[52] Bien que la forme marginale de cet avertissement puisse laisser imaginer un ajout ultérieur.
[53] « […] il s'agira dans ce premier temps d'observer "le cinéma" pour voir ce qui, en lui, pourrait être, éventuellement ou virtuellement, "vidéographique". », *Ibid.*, p. 139.
[54] Le terme est emprunté à André Gaudreault, qui l'emploie pour décrire l'irréductibilité du « cinéma des premiers temps ». Voir André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 67-71.

effets en retour sur la perception que l'on peut avoir du cinéma lui-même.[55] »

Une telle déclaration n'est pas sans révéler quelque ambiguïté. À en croire Dubois, en effet, le « vidéographique », celui-là même qu'il s'agit de traquer dans trois pans de l'histoire du cinéma, recouvrirait un ensemble de formes conditionnées par une « logique de représentation » spécifique. Une logique donc, proprement vidéographique. Ce présupposé pèche par sa généralité et, en dépit des avertissements formulés par Dubois, il porte la marque d'une déformation rétrospective. En effet, quelle différence établir entre le refus d'une « rétroprojection historique » et cette affirmation que la vidéo change « la perception que l'on peut avoir du cinéma lui-même » ? Traquer le vidéographique dans l'histoire du cinéma, même ramené à une « logique de représentation », n'est-ce pas, à la lettre, une « rétroprojection » ? Projeter dans le cinéma d'antan une logique spécifique désignée comme le propre de la vidéo (c'est bien le sens du substantif « le vidéographique », excluant théoriquement toute caractéristique cinématographique). Pourquoi ne pas désigner, plus simplement, cette logique comme un usage cinématographique erratique, ponctuellement réactivé dans l'histoire du cinéma, selon un faisceau de déterminations variables, et exploité par certains artistes vidéo ? Pourquoi, en effet, ne pas envisager cette « logique de représentation » sous les angles de la reprise et de la circulation ? Partir de l'hypothèse selon laquelle certains artistes vidéo réactualiseraient, au moyen de la technologie électronique, une logique déjà à l'œuvre dans plusieurs films de l'histoire du cinéma, une logique éventuellement minoritaire selon les périodes, en regard d'un « mode de représentation[56] » dominant, mais une logique néanmoins cinématographique.

Il semble plutôt, ici, que Dubois surinvestisse la différence entre deux technologies, toutes deux porteuses d'une somme de virtualités, et fondant chacune selon lui une certaine « logique de représentation », sans poser au cas par cas la question des usages. La logique vidéographique est, en effet, ponctuellement exemplifiée par une série d'usages divers, sans autre lien que le recours à une même technologie. Sont évoqués notamment pour le « traitement d'image » : l'usage du zoom dans les retransmissions sportives télévisées (décrit comme le symptôme d'une disparition du regard), l'incrustation (« en vidéo et en télévision »), le mélange d'images (« [e]n vidéo (et en télé) »), le ralenti de la télé (« le *slomo* (*slow motion*) » et « l'*instant replay* »), etc. ; pour la « mise en scène du langage » : entre

[55] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 144.
[56] Nous employons ce terme de Noël Burch car il a le mérite d'évacuer les connotations essentialistes. Voir Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007. [1ère édition, Nathan, 1991]

autres, l'adresse directe du présentateur de journal télévisé[57]. Manifestement, la « logique de représentation » vidéographique recouvre en priorité des figures employées par certains programmes télévisés et, au vu des objets d'étude privilégiés par Dubois dans d'autres textes, par certaines œuvres d'art vidéo (« en vidéo » écrit-il). La logique en question subsume donc des usages divers (information, sport, art). Cette généralisation s'avère des plus problématiques dans la mesure où elle semble finalement suggérer qu'il existerait une « logique de représentation » spontanée, inscrite à l'intérieur des machines (des caméras, de la régie, etc.), indépendamment de tout projet réfléchi. Une telle logique serait ainsi susceptible de s'exprimer dès lors qu'un artiste ou un réalisateur de télévision userait de moyens électroniques. Or, il est pour le moins curieux de désigner l'adresse directe comme une composante de cette logique vidéographique dans la mesure où rien de proprement vidéographique, de proprement technique, ne la justifie. L'adresse directe, comme jeu de postures énonciatives, s'accommode, en effet, aussi bien d'un enregistrement argentique que d'une transmission électronique en direct. Le fait est, simplement, que la télévision l'a systématisée. Or, la télévision use de la technologie électronique donc, *par métonymie*, l'adresse directe est désignée par Dubois comme la composante d'une « logique de représentation » vidéographique (l'adjectif étant employé comme synonyme d' « électronique »). Dubois *confond* manifestement le télévisuel avec le vidéographique, il les regroupe tous deux sur base d'une technologie commune. Le vidéographique *intégrerait* le télévisuel. Le dispositif d'adresse directe a été mis en place en regard des conditions particulières de consommation domestique des programmes télévisés. Il s'agissait, comme y a insisté Gilles Delavaud, d'adapter les stratégies énonciatives à la consommation à domicile[58]. Par ailleurs, l'exemple du journal télévisé convoque des enjeux bien spécifiques, comme celui des effets de croyance (le regard à la caméra du présentateur peut notamment être envisagé sous cet angle). Ensuite, on ne peut placer au même niveau de description, comme composantes d'une logique vidéographique générale, l'adresse directe et l'usage du zoom ou l'incrustation par exemple. Si Dubois a pu décrire cette dernière figure comme « la plus spécifique au fonctionnement électronique de l'image[59] » dans la mesure où le traitement du

[57] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op cit.*, p. 149, p. 151, p. 155, p. 159-160, p. 162-163.
[58] Voir Gilles Delavaud, « Le dispositif télévision. Discours critique et pratique de création dans les années 1940 et 1950 », in Mireille Berton et Anne-Katrin Weber (dir.), *La Télévision du Téléphonoscope à Youtube. Pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne, Antipodes, coll. « Médias et Histoire », 2009, p. 229-248, et plus généralement, Gilles Delavaud, *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Paris, Éditions de l'Ina, De Boeck, coll. « Médias Recherches », 2008.
[59] Philippe Dubois, « Pour une esthétique de l'image vidéo » [1995], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, *op. cit.*, p. 87.

signal électronique en *facilite* la réalisation, l'adresse directe, en revanche, ne dépend aucunement des *facilités* offertes par l'électronique. D'un côté, il y a une figure possible, capable de produire des effets variables, toujours particuliers, et de l'autre, il y a un usage déterminé, institué, circonscrit historiquement, et malgré l'affirmation de Dubois (qui écrit en 1986-1987), un usage qui a connu une certaine « évolution »[60].

1-b La qualification ontologique du cinéma

Le principal problème posé par le texte de Dubois tient à la définition du « cinématographique » par distinction du « vidéographique ». Comme il a été noté, l'auteur circonscrit trois grands moments significatifs de l'histoire du cinéma[61], éclairant les rapports possibles entre ces deux entités que sont, d'un côté, le cinéma et de l'autre, la vidéo. Or, ces dénominations singulières posent déjà problème dans la mesure où elles connotent un certain essentialisme. L'argument esthétique évacue, en effet, pour bonne part, et malgré une périodisation invoquée, l'historicité des formes[62]. La qualification ontologique du cinéma n'est pas sans suggérer – malgré les avertissements, encore une fois – un certain « finalisme ». Voici, tout d'abord, comment Dubois présente la première période, les années 1920 :

> « Les premières figures historiquement pertinentes de notre point de vue naissent […] dans cette période bouillonnante du cinéma des années 20, qui est celle à la fois d'une audace un peu folle, d'une certaine légèreté de l'être, d'un déphasage des corps, d'une innocence relative (le burlesque) et, en même temps, celle de la recherche expressive, de l'inventivité formelle, de l'expérimentation tous azimuts avec les matériaux mêmes du cinéma (les avant-gardes). En somme, un cinéma encore neuf et en friche, encore entièrement travaillé par la recherche de dispositifs formels, où tout n'est pas déjà arrêté, focalisé sur les seules qualités du produit "fini". Tout cela donc avant que le cinéma "s'achève", s'institutionnalise, se fige dans la logique d'un langage type, réglé comme une grammaire, se rigidifie dans les codes contraignants du classicisme hollywoodien.[63] »

[60] Voir, par exemple, Francesco Casetti et Roger Odin, « De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique », in *Communications*, n°51, « Télévisons/mutations », 1990, p. 9-26.
[61] La périodisation reprend, de manière générale, celle proposée par Serge Daney dans « La rampe (bis) », *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma – Gallimard, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1996, p. 207-212. [1ère édition 1983]
[62] Pour rappel, Dubois revendique lui-même ce dépassement des « clivages historiques et techniques ».
[63] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 140-141.

La description ci-dessus peut faire songer au découpage historique qu'André Gaudreault a proposé du « cinéma des premiers temps ». En effet, au « terrain vague de *recherches* et d'*expérimentations*[64] » que constituerait selon lui la cinématographie entre 1895 et 1915, succéderait le « cinéma-institution ». À cette différence près que chez Dubois, la période d'effervescence arrive bien après cette phase d'institutionnalisation, censée s'amorcer autour de 1915. La différence réside notamment dans le fait que le « cinéma-institution » de Gaudreault ne désigne pas spécifiquement le classicisme hollywoodien – qui en est plutôt une version.

Le texte de Dubois entretient une certaine ambiguïté quant à l'articulation suggérée entre cette période de « friche » et l'institutionnalisation du cinéma. Il est dit, en effet, que les expérimentations effectuées concernent les « matériaux mêmes du cinéma ». Il ne s'agit donc pas de reprendre une analyse héritée de l'historiographie première manière (Sadoul, Mitry), distinguant une phase de recherche identitaire, de brouillon, couronnée par l'affirmation – *via* l'emblème Griffith – de la pleine identité du cinéma. À en croire Dubois, en effet, les avant-gardes ne seraient pas moins cinématographiques que le classicisme hollywoodien. Ce dernier est d'ailleurs décrit en termes de conventions : un « langage type », « réglé comme une grammaire », un système de « codes » – c'est-à-dire comme *un* mode possible de représentation cinématographique. Il faut supposer, également, que le burlesque n'est pas contre-nature, qu'il constitue lui-aussi un usage particulier du cinéma. Les années 1920 seraient donc le lieu d'une cohabitation entre différents usages cinématographiques, précédant la domination d'un seul. Cependant, les connotations attachées au verbe « s'achever » employé par Dubois pour décrire le phénomène de l'institutionnalisation du cinéma – « le cinéma "s'achève" » – posent question. Si le verbe peut certes indiquer un arrêt, une stase, se référant à la stabilisation d'un usage particulier, il véhicule également l'idée d'un accomplissement. Or, si l'institutionnalisation entretient nécessairement une dimension normative, standardisant un ensemble de prescriptions (touchant notamment à la forme des films, à leur mode de production, de distribution, de consommation, etc.), elle ne saurait témoigner d'une conquête identitaire (au sens où l'identité du cinéma aurait progressivement était révélée jusqu'à cette étape terminale).

À l'autre bout de l'histoire du cinéma, Dubois désigne les années 1980 comme

> « une troisième grande phase historique : celle, postmoderne, de l'"après-vidéo", c'est-à-dire celle où les effets (esthétiques) de la vidéo, désormais bien connus, parfois même

[64] André Gaudreault, *op. cit.*, p. 74. (L'italique est de l'auteur.)

banalisés, sont à ce point intégrés au film qu'ils en constituent implicitement la base organique.[65] »

Et Dubois de citer « les films récents de Godard, Fellini, Wenders, ou ceux de Coppola, Syberberg, Ruiz, Greenaway, de Oliveira[66] ». La périodisation choisie par Dubois distingue donc, manifestement, une période vidéo historique, clôturée, bordée par deux autres périodes, l'une antérieure (les années 1920), l'autre postérieure (les années 1980). Cette période, par déduction, court donc sur trois décennies, des années 1950 (désignées par Dubois comme le moment expérimental de la télévision) aux années 1970. Mais si les premières transmissions en direct d'un signal vidéo n'avaient pas encore eu lieu dans les années 1920[67], l'art vidéo comme l'institution télévision, eux, n'ont pas cessé d'exister dans les années 1980. Pourquoi alors invoquer cet « après-vidéo » ? Selon le théoricien, « l'après-vidéo » référerait non pas à une disparition mais à une modalité de présence en dehors de la technologie électronique. À propos de l'historicité du « travail de l'image », il écrit en effet :

> « […] le traitement visuel de l'image (le rapport à l'espace, au cadre, aux mouvements d'appareil, les trucages en tous genres, les effets de "mise en page") a, lui, fondamentalement évolué, et même basculé : on est, *grosso modo*, passé d'une image-bloc, encore unitaire, homogène, et d'un espace encore humaniste – bref, d'une représentation encore de type cinématographique – à une image tout à fait éclatée et multiple, à un espace divisé, ouvert, flottant, instable, comme en état d'apesanteur, sans repère ni attache humaine – bref, à une représentation infiniment plus "machinique".[68] »

S'il y avait danger à analyser les années 1920 sous l'angle du vidéographique (comme le rappelait Dubois), les années 1980, en revanche, sont désignées sans ambages comme le résultat d'un « effet vidéo ». Cependant, comment identifier avec certitude les modalités de présence d'un effet vidéographique supposé, lorsque celui-ci n'est pas *exclusivement* tributaire de la technologie électronique ? Ce que Dubois nomme effectivement l' « effet vidéo »[69] désigne un ensemble de « formes » déjà présentes dans le « cinéma des premiers temps » ou

[65] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 142.
[66] *Idem*
[67] Sur ce point, voir Albert Abramson, « A Short History of Televison Recording », in Raymond Fielding (ed.), *A Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1967, p. 250-254.
[68] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 143.
[69] *Ibid.*, p. 142. Dubois utilise ce syntagme bien avant Vincent Heristchi et en un sens différent.

celui des années 1920. Pourquoi alors ne pas plutôt spéculer sur un phénomène de retour ? Mais, manifestement, puisque les années 1980 *succèdent* à une période vidéo (1950-70), il n'y a plus d'obstacle théorique à surmonter : certains usages vidéographiques issus de la période vidéo historique seraient directement passés dans les films de la décennie suivante. Ce modèle linéaire est d'autant plus problématique que Dubois suggère une influence « souterraine », c'est-à-dire inconsciente. Il écrit, en effet, que le cinéma des années 1980, dont il reprend à Serge Daney le qualificatif de « maniériste », est « passé » par cet « effet-vidéo », « qu'il le veuille et l'assume ou non ». Également : « [l]e travail souterrain de la vidéo, délibérément ou non, […] a, sans conteste, in- ou pré-formés » les films des cinéastes cités plus-haut (Godard, Fellini, Coppola, etc.)[70].

Bien que l'analyse de Dubois fasse l'économie du discours des cinéastes, il n'est certainement pas anodin, par exemple, que Coppola ait supervisé la restauration du *Napoléon* d'Abel Gance (film d'ailleurs évoqué par Dubois comme un sommet des expérimentations des avant-gardes) avant de réaliser son film *One from the Heart* (1982), œuvre-symptôme du soi-disant maniérisme à l'américaine[71]. En outre, le cinéaste a déclaré, à la sortie du film, qu' « il y [avait] toutes sortes de possibilités d'expression que nous [les cinéastes] [n'avions] pas assez utilisées et [que] les techniques venues du théâtre [pouvaient] nous être très utiles à cet égard[72] ». Par conséquent, Coppola a lui-même commenté son travail sous l'angle de la reprise consciente. Il s'agirait donc de décloisonner la perspective historique choisie et d'envisager cette décennie comme une période où des usages cinématographiques délaissés ont fait retour dans les films. En affirmant la prégnance d'un « effet-vidéo » dans les années 1980, Dubois escamote finalement la dimension initialement cinématographique attachée à la logique de cet effet et postule, en contrepartie, une spécificité vidéographique implicite. Il n'y aurait effectivement aucun intérêt à identifier un « effet-vidéo » s'il était dans un rapport d'identité avec le cinéma. L' « effet-vidéo » fait bien signe vers une certaine *altérité*. Enfin, s'il existe bel et bien une « logique de représentation » subsumant l'histoire des technologies, et annulant de fait l'irréductibilité entre « le cinéma » et « la vidéo », pourquoi postuler une influence à court terme et qui plus est, « souterraine » ?

La périodisation choisie par Dubois afin de poser les jalons de ce qui ressemble à une histoire des rapports entre « le cinéma » et « la vidéo », pourrait donc être synthétisée comme suit : la première période est celle où sont expérimentées diverses formes d'écriture

[70] *Idem*

[71] Serge Daney, « Coppola : gigotons sous la pluie », *Libération*, 29 septembre 1982, repris dans *Ciné journal*, volume 1 (1981-1982), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1998, p. 177-182. [1ère édition 1986]

[72] Michel Pérez, « Coppola prépare une machine à remonter le temps », *Le Matin*, 2 octobre 1982.

cinématographique avant la domination du cinéma narratif institutionnalisé (les années 1920) ; la deuxième est celle des échanges entre cinéma et télévision, notamment en termes de méthode de tournage et d'effets énonciatifs (les années 1950-60 : Renoir, Lang, puis Rouch, Godard) ; enfin la dernière est celle d'un retour apparent des formes d'écriture mentionnées plus haut analysé comme la marque d'une influence vidéographique. Il semble donc bien qu'entre la premières période et la troisième, le cinéma ait changé d'identité. C'est d'ailleurs ce que paraît suggérer la dernière citation reproduite.

Dubois y fait état, en effet, d'un basculement entre deux paradigmes visuels, l'un « cinématographique » et l'autre « machinique ». Dans la mesure où le « machinique » est engendré par l'usage de l'électronique (et de l'informatique – Dubois consacre quelques développements à l'image de synthèse), ce paradigme est nécessairement associé au vidéographique. Ce que Dubois évoquait toute à l'heure comme une ensemble de conventions rigidifiées – le classicisme hollywoodien – devient ici, par court-circuit, le cinéma lui-même. L'auteur désigne, en effet, comme typiquement cinématographiques « une image-bloc, encore unitaire, homogène », « un espace encore humaniste », par opposition à « une image tout à fait éclatée et multiple », « un espace divisé, ouvert, flottant, instable, comme en état d'apesanteur, sans repère ni attache humaine ». Or, semble-t-il, ces derniers éléments de description ne sont pas moins cinématographiques *en soi*, ils concernent simplement des formes d'écriture délaissées par le cinéma dominant. Il est donc un peu hâtif d'évacuer du cinématographique ce qui ne ressortirait pas à la logique du classicisme hollywoodien. Le classicisme hollywoodien appartient, en effet, à un mode de représentation qui, bien qu'institutionnalisé, ne saurait définir une quelconque norme identitaire. La citation semble finalement reléguer les expérimentations des avant-gardes mentionnées plus haut à l'extérieur d'un territoire proprement cinématographique. Si le cinématographique est assimilé à « une image bloc unitaire », que dire, en effet, des surimpressions de Gance ou du montage-collage de Méliès ?

1-c Justifications idéologiques

Dubois invoque, au gré des usages discutés, les implications idéologiques singulières engendrées par le paradigme machinique. En effet, en dépit des « correspondances » formelles, les formes d'écriture transversales (avec ou sans vidéo) n'engageraient pas, selon les périodes, les mêmes conséquences idéologiques. Or, ces différences conditionneraient

apparemment l'attribution du caractère cinématographique. La distinction entre le cinématographique et le vidéographique serait donc, plus encore qu'une affaire d'esthétique, une affaire d'idéologie. Par exemple, l'auteur s'arrête sur « les mouvements "aériens" d'appareils et les effets d'espace flottant » dans le cinéma des années 1920. Sont alors convoquées des citations de Jean Epstein, Abel Gance et Dziga Vertov afin d'illustrer un projet commun, typique des avant-gardes, désigné par Dubois comme une « conquête de l'espace ». « [L]e cinéma des années 20, écrit-il, vise à produire des effets, quasi cénesthésiques, de *déstabilisation de la vision*, de *dépassement du corps* et de *déliaison identitaire du sujet*.[73] ». S'il s'agit donc d'aller au-delà de la perception humaine, Dubois affirme néanmoins que « [l]es déchaînements célestes de la caméra […] n'en ont pas moins une "âme" »[74]. En somme, bien qu'il s'agisse d'opérer un *décentrement* par rapport au sujet, l'auteur insiste sur la permanence d'une composante spirituelle. En revanche, l' « hypermobilité » orchestrée par les machines électroniques n'a manifestement plus rien d'humain : « le regard a disparu » écrit Dubois. Afin de justifier pareille sentence, l'auteur s'appuie notamment sur un texte de Daney établissant le zoom – tel qu'employé à la télévision – comme « simulacre de regard »[75]. Puis, la méthode du « *video-assist* », le « *steadycam* » et la « *louma* » sont, à leur tour, désignés comme symptômes d'un phénomène généralisé de désolidarisation des corps par rapport aux machines. Avec en « point de non-retour », l'image de synthèse, qui évacuerait tout à fait l'humain[76]. Or, la conséquence idéologique de ce phénomène est la disparition pure et simple du sujet. Voilà pourquoi, selon Dubois, le paradigme machinique inclut un espace « sans repère ni attache humaine ». Si l'on retrouve donc une « hypermobilité » dans les années 1980, elle n'a plus rien de cinématographique car le cinématographique, selon Dubois, implique la prégnance d'un regard humain.

Autre exemple : les incrustations. Dubois s'y intéresse en priorité pour les effets de désolidarisation entre corps et décor, entre figure et fond, qu'elles sont susceptibles de produire. Il écrit, de manière significative :

---

[73] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 148.

[74] *Idem*

[75] *Ibid.*, p. 149. Daney écrit ceci dans « Nouvelle grammaire », in *Ciné journal*, volume 2 (1983-1986), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1998, p. 149. [1ère édition 1986]

[76] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 149-150. Dans un texte de 1998, Dubois reconduit ce diagnostic inquiet : « Avec l'imagerie informatique […] il n'y a plus *que* de la machine, partout, à l'exclusion de tout le reste. Le monde lui-même est devenu machinique, c'est-à-dire image, comme dans une spirale folle. La réalité est dite "virtuelle". […] Non seulement il n'y a plus de "Réel", donc plus de "représentation", mais on peut même considérer qu'il n'y a plus *d'images*. », Philippe Dubois, « Machines à images. Une question de ligne générale » [1998], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, *op. cit.*, p. 63.

> « C'est surtout dans les modalités d'enchaînement, dans ce qu'au cinéma on appellerait les raccords et les changements de plan (mais justement, voilà bien des notions, celles de raccord et de plan, *avec tout ce qu'elles impliquent d'essentiel au cinéma*, qui perdent leur pertinence en vidéo), que l'incrustation peut jouer de son efficacité : pendant que l'un reste, l'autre peut à tout instant changer. […] Le cinéma classique ne peut évidemment imaginer pareille disposition formelle, fondamentalement lié qu'il est au principe d'une image globale, produite toute entière au tournage, à l'espace homogène et unitaire, où corps et décor sont indissociables. Au cinéma, le plan fait bloc, il ne se démonte pas.[77] »

Puis Dubois désigne comme des « exceptions » les trucages cinématographiques capables de décliner cette « disposition formelle ». Sont mentionnés « les jeux de cache/contrecache, le procédé Shuftan, les transparences, les maquettes, les miroirs semi-réfléchissants » et « la projection frontale »[78]. La figure de Méliès est notamment évoquée comme incarnation emblématique de cette conception des rapports entre la figure et le fond. Ensuite, le théoricien pointe un retour de ces effets d'incrustation au cours des années 1980 (dans des films de Syberberg, Ruiz, de Oliveira, etc.) et conclut son développement en citant une nouvelle fois Daney. La position finale de cette citation, et la dimension théorique qu'elle met en jeu, lui confèrent une portée générale : « L'image est (grâce à la vidéo) "bien traitée" tandis que les acteurs sont (à cause de la vidéo) "sous surveillance". […] Il n'arrive plus rien aux humains, c'est à l'image que tout arrive[79] ».

Quelques commentaires. Tout d'abord, la citation reproduite établit une fois de plus un court-circuit entre l'identité du cinéma et sa forme institutionnalisée. Dubois commence, en effet, par opposer en bloc « le cinéma » et « la vidéo » sur la question des « modalités d'enchaînement » des images : la vidéo serait fondamentalement étrangère à toute logique de raccordement fondée sur la successivité temporelle, logique que le cinéma au contraire aurait en propre. Ensuite, quelques lignes plus loin, Dubois évoque le cinéma classique en reprenant exactement les caractéristiques qui définissaient toute à l'heure le paradigme cinématographique, à savoir : une « image globale », un « espace homogène et unitaire ». Manifestement donc, le cinéma classique serait l'essence même du cinéma, en ce qu'il procède d'une certaine morale de l'enregistrement. Dubois écrit, en effet, de façon assez péremptoire : « Au cinéma, le plan fait bloc, il ne se démonte pas ». Qu'est-ce à dire ? Corps et décors seraient foncièrement solidaires, liées tous deux par une seule et même *ponction* d'espace-

[77] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 152. (Je souligne.)
[78] *Idem*
[79] *Ibid.*, p. 115. Serge Daney écrit ceci dans « Coppola : gigotons sous la pluie », *art. cit.*

temps, une seule et même *prise*, effectuée en bloc. Que recouvre alors ce statut d' « exceptions » attribué aux trucages ? Doit-on exclure d'un territoire strictement cinématographique les nombreuses vues de Méliès témoignant d'un usage intensif des possibilités du cache/contrecache ? Dubois passe rapidement sur le cas Méliès, sans l'articuler aux postulats identitaires posés en amont. Or, il s'agit d'un cas résolument problématique. Et au-delà du seul « ancêtre » Méliès, comment articuler le « cinéma des premiers temps » à cette distinction identitaire cinéma/vidéo[80] ? Car l' « exception » Méliès ne saurait en rien *confirmer la règle*, elle dynamite plutôt l'édifice théorique en construction.

En dépit des avertissements, le texte de Dubois reconduit implicitement les préjugés de l'historiographie première manière envers les premières années du cinéma. En effet, le classicisme hollywoodien représente ici l'essence même du cinéma, au regard de laquelle une théorie identitaire de la vidéo devrait nécessairement se constituer. Or, Sadoul ou Mitry désignaient eux-aussi le cinéma institutionnalisé comme *l'achèvement* des balbutiements des premiers temps, entendu comme la conquête de l'identité du cinéma. Dans un cas comme dans l'autre, les objets envisagés (la vidéo, le « cinéma primitif ») se constituent en regard d'un point d'idéalité, « le cinéma », en vérité ramené à un mode de représentation particulier, quoique dominant.

Par ailleurs, la citation de Daney ne saurait déborder son strict champ d'application. En effet, le critique commente ici les rapports entre corps et décors dans le film de Coppola *One from the Heart*, tourné à partir d'une maquette électronique préalable. Sans entrer, pour l'heure, dans le détail, il va de soi, indépendamment de la pertinence du critique, que cette analyse concerne en priorité l'écriture formelle du cinéaste. Ainsi, bien que le film constitue, selon les dires de Coppola, la première réalisation de « cinéma électronique[81] », il ne saurait témoigner d'une tendance ontologique. La désolidarisation des corps aux décors, désignée par Daney comme un dommage *symptomatique*, est donc avant tout une *option* d'écriture dont la signification est indissociable des ambitions du film. Par conséquent, le diagnostic du critique ne saurait se généraliser aux autres films cités par Dubois, sur seule base des effets d'incrustation. Chacun des films mériterait, en effet, un examen particulier. D'autant plus que chacun des films ne recourt pas à la technologie électronique.

La structuration historique des rapports entre cinéma et vidéo chez Dubois est problématique dans la mesure où l'histoire du cinéma est envisagée du point de vue d'une

[80] À noter que le « cinéma des premiers temps » a déjà fait l'objet de plusieurs publications importantes à l'heure où Dubois écrit son texte, 1986-1987.
[81] Francis Ford Coppola, « Post Scriptum, Coup de cœur : les débuts du "cinéma électronique" », *Positif*, n°262, décembre 1982, p. 35.

altérité fondamentale entre « le cinéma » et « la vidéo » – manifestement fondée sur une différence purement technologique. L'irréductibilité entre les deux entités est, en effet, une donnée de base qui oblige l'auteur à pratiquer certaines *torsions*, ou à escamoter certains cas, en invoquant ponctuellement une supposée essence du cinéma. Or, il s'agirait plutôt de questionner cette altérité implicite au regard de ces figures d'écriture transversales, de ces dites « correspondances ». Il est, en effet, assez ironique d'introduire ce texte publié en 1988 par la postulat suivant « Le temps n'est plus à la recherche des "spécificités" et des démarcations catégoriques[82] », puis de réactualiser ponctuellement une essence du cinéma afin de spéculer sur celle de la vidéo selon un jeu comparatif.

1-d Problème d'indifférenciation définitionnelle

De manière assez spectaculaire, Dubois change de perspective à partir des années 2000 en élargissant considérablement son acception du vocable « cinéma », corrélativement au phénomène du « cinéma d'exposition ». Il ne s'agit plus de postuler une essence cinématographique qui permettrait, par opposition, de définir celle de la vidéo. Le cinéma n'est plus réductible à une conception dominante de l'espace caractéristique du classicisme hollywoodien, ni même à un mode de consommation institutionnalisé, il devient un « imaginaire de l'image[83] ». Contrairement à des théoriciens comme Raymond Bellour (dont il sera question plus loin) ou Jacques Aumont[84], pour qui le cinéma réfère nécessairement à une expérience de temps imposé en salle obscure, Dubois intègre à son acception la diversité des « logiques de représentation » et des nouveaux modes de consommation des images en mouvement.

L'introduction de *La Question vidéo* est d'ailleurs significative à ce titre. Dubois y relate, en effet, comme il a été mentionné, son impossibilité d'écrire un « livre identitaire » car la vidéo, par définition, n'est pas un « objet » mais plutôt un « état », une « question ». Ce constat – bien que régulièrement esquissé au fil de textes écrits sur un peu plus de vingt-cinq ans – est ici tout à fait contemporain de cette dernière manière d'envisager le cinéma au delà des frontières autrefois délimitées. De même que le cinéma ne saurait se réduire à une certaine

[82] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 138.
[83] Philippe Dubois, « Présentation », in Philippe Dubois, Frédéric Monvoison, Elena Biserna (dir.), *Extended cinema. Le cinéma gagne du terrain*, *op. cit.*, p. 13.
[84] Voir Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, *op. cit.* et Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, *op. cit.*

conception de l'espace ou à un mode de consommation, la vidéo ne saurait désigner un « objet » ontologiquement différencié. Le premier désigne désormais un imaginaire et la seconde recouvre un certain type de relation aux images.

En 2009, à l'occasion d'une publication collective coordonnée par Philippe Dubois, Lúcia Ramos Monteiro et Alessandro Bordina, intitulée significativement *Oui, c'est du cinéma*, Dubois propose une définition du cinéma à l'aune du phénomène de dispersion des images en mouvement :

> « Multiple et protéiforme. Il suffit d'ouvrir les yeux : [le cinéma] est partout. À la télévision, depuis longtemps, pour ceux qui veulent encore la regarder. Sur les bonnes vieilles cassettes vidéo, pour les cinéphiles tardifs. Sur les DVD, les ordinateurs, Internet, pour tout le monde désormais. Jamais on a vu/montré autant de films. Le cinéma est dans les musées, les galeries d'art, au théâtre, à l'opéra, dans les salles de concert, de plus en plus. […] À ceux qui font mine de se poser la question "est-ce encore du cinéma ?" (et qui pensent que celui-ci ne peut exister que dans sa force "propre"), il faut dire : Oui, c'est du cinéma ! Comme art et comme industrie. Comme création et comme divertissement. Comme image et comme dispositif. Comme histoire et comme technique. Comme œuvre et comme marché. Comme depuis toujours. Il faut l'admettre et le prendre au sérieux. Oui, c'est du cinéma, simplement il est aujourd'hui incroyablement démultiplié, diffracté, protéiforme, émancipé, libre. Il n'est plus corseté et, loin de perdre son aura, il a décuplé ses puissances.[85] »

Un an plus tard, en 2010, dans un autre ouvrage collectif sous la direction de Philippe Dubois, Frédéric Monvoisin et Elena Biserna, ouvrage au titre également significatif, *Extended cinema* (en référence à l'*Expanded cinema* de Gene Youngblood, 1970), Dubois écrit encore :

> « Continuer d'appeler "cinéma", l'installation, la performance avec projection, le circuit fermé de la télévision, le traitement d'image par ordinateur, l'holographie et toutes les autres opérations, survenues depuis, impliquant les images mobiles (les projections urbaines sur les immeubles, les téléphones portables numériques, les écrans tactiles, etc.), voilà la vraie force de l'idée de Youngblood. Parce que cela signifie, en fait, que "le cinéma" a produit, au delà des outils techniques et de leurs usages sociaux ou culturels, un *imaginaire de l'image*, profond, puissant, solide, tenace, qui imprègne fondamentalement nos esprits et nos pensées, au point de s'imposer aux autres formes. Un

[85] Philippe Dubois, « Introduction / Présentation », in Philippe Dubois, Lúcia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina (dir.), *Oui, c'est du cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement*, *op. cit.*, p. 7.

imaginaire de l'image qui nous sert de base pour penser notre rapport à tous les autres types d'images contemporaines.[86] »

Dubois prend position contre une tendance visant à théoriser le cinéma à partir d'une supposée « spécificité », ou « identité », fixée une fois pour toutes. La fin de ce cinéma « corseté », c'est-à-dire résumé à un ensemble fermé de données identitaires transhistoriques, signe donc un renouvellement de perspective. En somme, l'auteur révise complètement les présupposés théoriques du texte rédigé en 1986-1987. Dans l'introduction de *La Question vidéo*, Dubois mentionnait d'ailleurs sa volonté assumée de ne pas retoucher aux textes les plus anciens (encore soutenus par un projet d'ontologie) de manière à composer un ensemble qui puisse témoigner des « traces d'un parcours », lequel a connu un revirement manifeste. L'incompatibilité entre les deux approches théoriques, l'une strictement ontologique, cloisonnante, et l'autre, décloisonnante, postulant une forme d'élargissement définitionnel, est donc, en quelque sorte, suggérée dès l'introduction. Il ne s'agit pas d'en faire le reproche. Il convient seulement de noter une rencontre singulière entre deux définitions, celle du cinéma et celle de la vidéo, proposées au cours de la même décennie (les années 2000), selon la même approche théorique renouvelée et désignant de surcroît des objets semblables. En effet, s'il était frappant de constater, dans le texte de 1986-1987, une irréductibilité de principe entre « le cinéma » et « la vidéo », il est est tout aussi frappant, près de trente plus tard, de constater désormais une relative indistinction.

Le cinéma, en tant qu'il possède une histoire, constitue désormais un « imaginaire de l'image ». Une « base » désignée comme outil d'analyse « pour penser notre rapport à tous les autres types d'images contemporaines ». Cet élargissement de la définition doit bien sûr être historicisé. Elle correspond, en effet, à l'émergence de nouveaux usages des images en mouvement. *Extended cinema* est composé d'une somme de contributions réunies sous plusieurs catégories thématiques significatives. Notamment : « La ville, l'écran, la vie urbaine », « Remploi, remake, remix, re-enactment », « Performance et cinéma élargie », etc. De tels ensembles insistent, en somme, sur une nouvelle circulation des images, un phénomène de « déterritorialisation » (le mot, repris de Deleuze, est employé par Dubois lui-même) touchant à la fois les films, le théâtre, la photographie, l'art contemporain, etc. À côté de ces thèmes généraux figurent également trois entrées monographiques : « Artiste 1 : Janet Cardiff », « Artiste 2 : James Benning », « Artiste 3 : Gus van Sant ». Si les deux premiers noms sont coutumiers des galeries, musées ou autres lieux d'art contemporain, il est

[86] Philippe Dubois, « Présentation », *op. cit.*, p. 13-14.

symptomatique de retrouver le dernier sous ce label d' « artiste » et non pas de « cinéaste » ou de « réalisateur ». Bien que les études sur l'inscription du travail de Van Sant au sein de problématiques d'art contemporain ne manquent pas, cela témoigne ici, avec force, de l'élargissement définitionnel fondant le projet éditorial. De même, la compilation *Oui, c'est du cinéma* se compose elle-aussi d'une somme de contributions rassemblées en cinq groupes thématiques[87] explorant les rapports d'échange, de circulation, entre le cinéma et l'art contemporain. En somme, la définition avant tout *relationnelle* du cinéma (le cinéma comme une grille de lecture) coïncide avec un intérêt pour ce nouveau champ de recherche. Ou pour le dire autrement, les nouveaux usages des images en mouvement ont entraîné, chez Dubois, une redéfinition du cinéma.

Voici maintenant, précisément, comment est présenté, dans l'introduction de *La Question vidéo*, le quatrième et dernier volet de l'ouvrage intitulé « Vidéo et art contemporain » :

> « [La dernière partie de ce livre] est consacrée à quelques réflexions sur ces nouvelles modalités de la *question*, qui mettent en jeu les rapports entre "vidéo et art contemporain" sur base de la toile de fond qu'est le cinéma. […] Le *cinéma d'exposition* désigne en fait toutes ces démarches d'artistes qui, soit utilisent directement le matériau film dans leur œuvre plastique, soit inventent des formes de présentation qui font penser ou s'inspirent d'effets ou de formes cinématographiques […]. Et tout cela se fait, entièrement, "en vidéo". Avec elle et grâce à elle. C'est "la vidéo" qui permet de convoquer, explicitement ou non, l'image-mouvement du cinéma dans les salles d'exposition des galeries ou des musées d'art. C'est "la vidéo" qui autorise la projection sur grand écran (on n'a pas assez insisté sur l'importance des nouvelles générations techniques de vidéoprojecteurs, qui ont permis à la vidéo – et au DVD – de s'affranchir complètement du défilement et du "petit" moniteur). Bref, "la vidéo" est l'instrument essentiel de ce mouvement du "cinéma d'exposition", et c'est elle, une fois de plus, qui pose de nouvelles questions (au cinéma, aux images et à l'art). C'est elle, mieux que tout, qui interroge les postures et les dispositifs. Qui relance, autrement, dans un autre contexte et avec d'autres bases, la machine à questionner les images.[88] »

Il est significatif qu'un même phénomène, le « cinéma d'exposition », soit invoqué pour décrire à la fois les nouveaux rapports entre le cinéma et l'art contemporain et les nouveaux

[87] « 1. Hors-salle / Architectures », « 2. Expériences de son et d'images / Intermédialités », « 3. Milieux », « 4. Recyclage » et « 5. Numérique ».
[88] Philippe Dubois, « Introduction », *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, *op. cit.*, p. 13.

rapports entre la vidéo et l'art contemporain. Bien que Dubois précise, dans cette dernière présentation, que les rapports entre vidéo et art contemporain se nouent « sur base de la toile de fond qu'est le cinéma », il y a tout de même quelque ambiguïté à passer quasi indifféremment du cinéma à la vidéo sans véritablement changer d'objet d'étude. Où se trouve, en effet, la vidéo à l'intérieur des rapports entre cinéma et art contemporain ? Du côté du cinéma, de l'art contemporain ?

La vidéo est tout d'abord désignée comme une technologie offrant aux artistes la possibilité de travailler à partir d'images en mouvement et plus spécifiquement à partir d'images de films. Elle constituerait, en somme, un nouveau *véhicule* pour le cinéma, responsable de la « déterritorialisation » des images diagnostiquée par Dubois. En tant qu'elle « autorise la projection sur grand écran », la vidéo comme entité renverrait moins, en effet, à un objet ontologiquement différencié, possédant une « logique de représentation » propre, qu'à une simple technologie ou en d'autres termes, à un outillage. La mention des « nouvelles générations de vidéoprojecteurs » est d'ailleurs significative. Dubois met l'accent sur les nouvelles machines à l'origine de nouvelles possibilités de projection. « La vidéo » est donc convoquée avec des guillemets comme pour en souligner – malgré les déclarations inaugurales – le caractère d'objet, de corps différencié par rapport au cinéma ou à l'art contemporain, mais en même temps, elle ne recouvre plus qu'un ensemble de possibilités techniques en deçà de toute constitution identitaire qui lui attribuerait en propre, par exemple, une certaine écriture. De l'ontologie à la phénoménologie, la vidéo est donc passée, dans le discours de Dubois, d'un statut d'objet spécifique, interrogeant avec vivacité « le cinéma », à un outillage technologique qui, par nécessité, offre au cinéma et à l'art contemporain les possibilités techniques d'une mise en rapport.

Bien que l'auteur désigne la vidéo comme un « instrument essentiel », soulignant par la même sa passivité, il semble lui prêter une intentionnalité qui, en contrepartie, et dans un sursaut ontologique manifeste, revalorise ses puissances propres et justifie pleinement son adéquation avec la définition posée en amont, à savoir : la vidéo est une « question ». C'est, en effet, la vidéo qui « pose de nouvelles questions (au cinéma, aux images et à l'art) », c'est encore elle qui « interroge les postures et les dispositifs ». Cette personnification n'est pas indifférente dans la mesure où elle évacue complètement la singularité des artistes à l'origine de ce phénomène général du « cinéma d'exposition ». À en croire la rhétorique de Dubois, en effet, toutes ces « démarches », au fond, pourraient être ramenées à un dénominateur commun : la vidéo. Or, si cette affirmation est incontestable dans la mesure où la plupart des artistes étudiés usent effectivement de la technologie numérique, faire de la vidéo l'instance

questionnante (significativement, le sujet de la phrase) paraît courir le risque d'une surdétermination technologique. Mais il est bien évident que l'outillage vidéo ne saurait interroger quoi que ce soit selon un potentiel propre. En tant qu'il relève d'une intentionnalité, « le questionnement » ne saurait effectivement constituer une disposition inscrite dans les gènes des machines. Tout est affaire d'usage. Or, présenter le « cinéma d'exposition » comme une nouvelle déclinaison de « la question vidéo » place l'enjeu du phénomène du côté de la vidéo – cela, en vertu d'une volonté bien compréhensible de cohésion générale. Si bien qu'en dépit du postulat de phénoménologie, contemporain de la « déterritorialisation » des images, le dernier volet de l'ouvrage porte la marque de l'approche théorique inaugurale, c'est-à-dire ontologique. Envisager le « cinéma d'exposition » comme l'une des « nouvelles modalités de la question [vidéo] » témoigne, en effet, jusque au paradoxe, de cette volonté de caractérisation identitaire. Si la vidéo n'est pas un objet strictement délimité, selon Dubois, elle demeure cependant une entité (avec les guillemets de rigueur : « la vidéo ») manifestement douée d'un potentiel propre, *délimitant* : le questionnement.

Mais le questionnement des deux premiers volets de l'ouvrage (« Vidéo et théorie des images », « Vidéo et cinéma ») n'a plus rien à voir avec celui du dernier (« Vidéo et art contemporain ») et cela dans la mesure où, de ceux-ci à celui-là, s'est produit une forme de *décentrement*. Tout d'abord, fin des années 1980, « la vidéo » interrogeait « le cinéma » du point de vue des « correspondances » formelles, en vertu d'une irréductibilité de principe. L'étude de Dubois, en effet, ne spéculait aucunement sur une possible indistinction entre les deux objets. Au contraire, les continuités esthétiques les plus évidentes étaient couplées à une différenciation idéologique nette (bien que discutable). Il s'agissait d'envisager les rapports entre cinéma et vidéo en maintenant, coûte que coûte, un écart identitaire. Ensuite, courant des années 2000, exclue en tant qu' « objet » des rapports entre cinéma et art contemporain, la vidéo est *réhabilitée* par Dubois en tant qu'outillage sans lequel, techniquement, le phénomène du « cinéma d'exposition » n'aurait pu voir le jour. La vidéo occupe alors une place tout à fait secondaire. Si la première forme de questionnement résultait d'une posture méthodologique, la seconde apparaît comme un effet de métonymie (dans la mesure où la vidéo est employée par les artistes du « cinéma d'exposition », elle assumerait effectivement leur questionnement).

La réhabilitation opérée par Dubois entraîne, en bout de course, une forme d'indistinction entre le cinéma et la vidéo du point de vue de leur action possible. Le premier invite, en effet, à « penser notre rapport à tous les autres types d'images contemporaines », il devient une grille de lecture, un spectre au regard duquel les « démarches » artistiques doivent

être appréhendées. En somme, le cinéma comme « imaginaire », interrogeant les œuvres contemporaines, invite l'analyste à décrire des écarts ou des rapprochements. Quant à la vidéo, elle est désignée comme une « question » : « elle pose [des] questions (au cinéma, aux images et à l'art) » écrit Dubois. Seulement, elle ne les pose pas en tant que modèle théorique, à tout le moins elle ne les pose *plus* en tant que tel. Elle offre plutôt la possibilité technique d'un questionnement *à la charge* complète des artistes eux-mêmes. Cinéma et vidéo sont donc désignés comme deux objets réflexifs : l'un comme une forme qui *fait penser*, en quelque sorte, et l'autre, de manière sans doute excessive, comme une « forme qui pense ». L'un sollicite le questionnement et l'autre assume ce questionnement – mais tous deux pourraient finalement être décrits comme les deux versants d'un seul et même questionnement général avec d'un côté l'attraction possible du modèle cinématographique et de l'autre les divers écarts et rapprochements mis en place par les œuvres (dont celles vidéographiques). L'affirmation d'une « question vidéo » paraît envisager la situation du seul point de vue de « la vidéo » comme si finalement, « la vidéo » était une autre façon de nommer l'art contemporain. La « question vidéo » dernière manière serait ainsi cet ensemble d'interrogations formulées par les œuvres d'art contemporain à l'endroit du cinéma. Or qu'en est-il, par exemple, des œuvres présentes dans les lieux d'art contemporain qui, sans employer la vidéo, interrogent manifestement le cinéma – œuvres photographiques notamment (Caroline Feyt, Jeff Guess) dont Dubois propose un commentaire dans certaines pages de *La Question vidéo* ?

Si l'ouvrage de Dubois entend faire le point sur la place de la vidéo dans l'histoire de l'art, son titre tend à unifier un objet vidéo plutôt transhistorique. Cette prégnance d'une « question vidéo » à l'heure de la « déterritorialisation » des images, peut d'ailleurs ironiquement être analysée comme un *effet* de « rétroprojection historique ». En effet, si la posture méthodologique du volet « Vidéo et cinéma » » pouvait appeler cette formulation de « question vidéo », véhiculant la dimension d'altérité alors attachée à l'objet, celle-ci apparaît vingt plus tard comme une survivance problématique.

1-e Les limites du cinéma entendu comme un « imaginaire »

Le volet « Vidéo et art contemporain » de *La Question vidéo* est inauguré par un texte écrit à l'occasion d'une exposition intitulée *Mouvements improbables. L'effet cinéma dans l'art contemporain* (2003, Rio de Janeiro) dont Dubois était le curateur. Ce texte est d'abord significatif pour son usage assumé du terme « images ». Les « images » ont, en effet,

remplacé les objets strictement délimités : peinture, cinéma, photographie, vidéo, etc. Et cela d'autant mieux que Dubois s'intéresse à un ensemble d'œuvres jouant précisément de l' « indétermination » entre ces objets et leurs caractéristiques distinctives. Ensuite, bien qu'il s'inscrive à l'intérieur de la quatrième partie de l'ouvrage, consacrée aux « nouvelles modalités de la question [vidéo] », le texte ne convoque « la vidéo » qu'au sein d'un historique préalable des rapports entre le cinéma et l'exposition. Désignée comme « instrument de passage », « la vidéo » réfère à un objet historiquement circonscrit (trois décennies, des années 1970 aux années 1990[89]) qui aurait entraîné « un premier déplacement de l'image mouvement vers les lieux de l'art ». De fait, la vidéo est créditée d'un « rôle de *passeur* » (selon une terminologie tacitement empruntée à Bellour) : « entre cinéma, télévision et arts plastiques, elle a fait la navette, tissé des liens qui ont (re)modelé le paysage de l'art[90] ». Dubois pointe ensuite quatre champs d'action comme autant de spécialités au fil des décennies : « l'invention visuelle » et l'exploration du « dispositif » (spécialement les effets de *feed-back*) pour les années 1970, la « *reprise* d'images » (notamment cinématographiques) pour les années 1980 et l'exploitation des vidéoprojecteurs entraînant nécessairement un « effet cinéma » (grands écrans, obscurité) pour les années 1990. Puis il synthétise :

> « […] en se développant ainsi, la vidéo a fini non pas par gagner du terrain elle-même (au contraire pourrait-on dire, puisqu'elle a abandonné petit à petit ses spécificités d'image) mais plutôt par faire gagner du terrain aux autres arts, et en particulier par favoriser le développement des échanges entre cinéma et art contemporain.[91] »

À en croire Dubois, l'histoire de la vidéo serait celle d'une *dissolution* identitaire progressive. Il est d'ailleurs significatif que l'auteur use du terme « instrument » pour désigner l'objet vidéo historique. En effet, l'appellation adoptée par Dubois convoque évidemment celle d' « instrument essentiel » caractérisant l'outillage technologique du « cinéma d'exposition ». La vidéo, des années 1970 aux années 2000, n'aura donc été qu'un « instrument » au service de la lente « déterritorialisation » du cinéma (notamment). Par ailleurs, la description de Dubois éclaire le basculement théorique relaté dans l'introduction. De même que la vidéo (c'est-à-dire, en vérité, l'art vidéo – Dubois court-circuitant les deux objets) s'est rapidement dépouillée de ses « spécificités d'image » pour devenir le nouveau *véhicule* du cinéma, les

[89] Le premier texte étudié laissait supposer une période courant des années 1950 aux années 1970.
[90] Philippe Dubois, « Mouvements improbables. Parcours d'une exposition » [2002-2003], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, *op. cit.*, p. 268.
[91] *Ibid.*, p. 268-269.

considérations ontologiques ont laissé place – par nécessité, donc – au discours phénoménologique. En outre, cela permet – rétroactivement – de réenvisager le premier texte commenté, « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » (1986-1987), issu du deuxième volet de l'ouvrage. Les « spécificités d'image » évoquées par Dubois renvoient effectivement à cette « logique de représentation » distinctive qui était censée fonder en propre l'identité de « la vidéo ». Or, cette logique était déjà à l'œuvre dans certains films des années 1920, précédant les premiers usages vidéographiques, et se retrouvait dans d'autres films des années 1980. Si l'abandon de cette logique au profit de la « reprise » d'images cinématographiques a signé, selon Dubois, le début d'une désagrégation identitaire, il y aurait lieu de questionner la spécification postulée en amont. Pourquoi, en effet, refuser obstinément d'attribuer le caractère cinématographique à une logique déjà présente sur film et l'attribuer en revanche aux œuvres vidéographiques de « reprise », délocalisées dans les « lieux d'art » ? En tant qu' « imaginaire de l'image », le cinéma n'aurait-il pu aussi interroger certaines œuvres de Nam June Paik ou de Jean-Christophe Averty par exemple, appartenant à la période vidéo historique ? Ou cette définition élargie du cinéma, concomitante au phénomène du « cinéma d'exposition », ne s'applique-t-elle justement qu'aux œuvres de l' « après-vidéo » (pour employer un terme de Dubois) ?

De cette rétrospective théorique, il faut retenir l'ambiguïté attachée à la conceptualisation de « la vidéo » comme entité différenciée. Du statut d'objet ontologiquement esquissé à celui d'outillage technologique, la vidéo est passée d'un rapport de non-identité revendiqué avec le cinéma à un rapport d'identité implicite.

1-f Récapitulatif

Pour Philippe Dubois, à la fin des années 1980, la vidéo désigne une entité irréductible au cinéma, un bloc d'altérité obéissant à une « logique de représentation » différenciée. La présence de cette logique dans les films s'explique, selon la période considérée, par l'absence d'une structuration identitaire spécifiquement cinématographique (Méliès, les années 1920) ou par une influence souterraine (les années 1980). Puis, à l'orée des années 2000, la vidéo devient un outillage à la disposition d'artistes obnubilés par l'imaginaire cinématographique. Tout en conservant un même syntagme, induisant de fait une certaine permanence identitaire, Dubois décrit donc tout d'abord la vidéo comme un mode de représentation spécifique puis comme une technique – technique qui n'est pas tout à fait innocente ou passive, cependant,

puisqu'elle *prescrirait*, à en croire Dubois, les usages qui la requièrent.

Le théoricien se place prioritairement du côté de l'esthétique bien qu'il y ait chez lui la présence d'une périodisation historique. D'après Dubois, la vidéo aurait, en effet, son moment historique, entre les années 1970 et 1990, où s'exprimeraient ses « spécificités d'image ». Passées les années 1990, la vidéo abandonnerait manifestement son identité (première) pour glisser du côté du cinéma, notamment sous l'influence des nouvelles générations d'appareils, capables de reproduire *mutatis mutandis* le mode de consommation dominant des films (grands écrans, etc.).

Cependant, Dubois essaie de concilier cette dissolution identitaire apparente avec une irréductibilité de l'objet vidéo en procédant, de manière assez malaisée, à une torsion théorique. En effet, la « déterritorialisation » des images en mouvement amorcées à la fin des années 1990 est décrite par l'auteur à la fois comme un phénomène cinématographique (« Oui, c'est du cinéma ») et comme la dernière modalité de la « question vidéo ». De sorte que finalement, en dépit d'une dissolution identitaire précoce, la vidéo aurait bel et bien survécu sous une autre forme, désignée comme le foyer d'un questionnement à l'endroit du cinéma, en vertu de la technologie des appareils employés (écrans, projecteurs, lecteurs, etc.). Or, il va de soi qu'une technologie ou un appareil ne sauraient, par eux-mêmes, assumer un quelconque questionnement.

Dubois semble donc malgré tout admettre une certaine *continuité* entre ses premier et dernier textes. Des années 1980 aux années 2000, il semblerait en effet que la vidéo ait toujours répondu à une même fonction : questionner. Un tel postulat oblige à prêter à la technologie, passive par définition, une certaine intentionnalité. Dans les appareils nouvelle génération serait logé un usage qui, de manière opportune, permettrait de rattacher la vidéo *en tant qu'objet* à cette tendance contemporaine du « cinéma d'exposition ». Ce que Dubois s'est vu contraint d'abandonner par nécessité – une ontologie fondée sur des « spécificités d'image » – est comme réinjecté en introduction sous une autre forme. Dire, en effet, de la vidéo qu'elle est un « état » dont la principale fonction (c'est le titre du livre) serait celle du questionnement est une considération *identitaire*[92]. Cela revient à postuler une spécificité non pas d'image mais d'usage – ce qui ne manque pas d'ambiguïté.

Questionner l'usage de l'électronique des années 1980 aux années 2000, dans les œuvres d'art en général (et les films en particulier), devrait forcément convoquer une perspective historique et des questions historiographiques. Or, la perspective de Dubois est plutôt esthétique, s'appuyant comme il le déclare sur une approche phénoménologique. La

[92] Philippe Dubois, « Introduction », *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, *op. cit.*, p. 8.

singularité de Dubois est de transformer un usage donné en caractéristique identitaire stable, de réinscrire à l'intérieur d'une esthétique occupée à circonscrire les caractéristiques formelles spécifiques d'un objet, une caractéristique non pas formelle mais disons, relationnelle. Ce qui revient à envisager l'histoire de la vidéo comme la déclinaison linéaire, continue, d'une seule et même fonction, d'un seul et même rôle. De sorte que l'historicité même de ce rôle en vient à s'annuler : par sa constance obstinée, en effet, la « question vidéo », recouvrant trente années de créations hétérogènes d'une seule et même empreinte, apparaît comme transhistorique. Il est d'ailleurs frappant que les textes de la quatrième partie de l'ouvrage, consacrée à la dernière modalité de la « question vidéo », ne développent pas de considérations théoriques explicites sur cette « question » (le vocable étant d'ailleurs absent), s'intéressant plutôt à des œuvres ponctuelles du « cinéma d'exposition ». La *continuité* apparaît donc vraisemblablement comme un effet de mise en forme éditoriale.

2. Raymond Bellour

2-a Reprise et mutation

Dans son premier *Entre-Images* (1990), Raymond Bellour singularise lui-aussi la vidéo par rapport au cinéma (et à la photographie – les trois objets mis en série formant le sous-titre de l'opus). Comme Dubois, il réunit sous le syntagme de « la vidéo » à la fois la télévision et l'art vidéo qui, tous deux, ont en commun une seule et même technologie. Cependant, il n'est pas question ici d'une « logique de représentation » qui serait implicitement appréhendée comme l'effet du recours à l'électronique. La précarité identitaire relevée par Dubois, et qui l'a d'ailleurs contraint à abandonner son projet initial d'ontologie, est exploitée par Bellour comme composante définitionnelle. Le théoricien décrit effectivement la vidéo comme une « passeuse », opérant précisément des « passages » d'un art à un autre, en vertu de possibilités formelles singulières. De sorte que la vidéo, foncièrement transitive, ne pourrait s'appréhender qu'en regard de « ce qu'elle affecte », c'est-à-dire les catégories phénoménales autrefois délimitées[93]. Par exemple, la vidéo réinterrogerait le partage entre le mobile et l'immobile en déclinant des vitesses intermédiaires, à mi-chemin entre la fixité et le mouvement.

Tout en maintenant une différenciation ontologique, Bellour articule ponctuellement la vidéo au cinéma sur le mode de la reprise ou de la mutation. Dans un texte consacré au travail du vidéaste Thierry Kuntzel, le théoricien affirme en effet que la vidéo réactiverait l' « utopie », autrefois embrassée par le cinéma, d'une « écriture inouïe » en images et en sons[94]. Dans un autre texte, il postule un croisement entre la peinture et le cinéma à partir de trois expériences d'hybridation entre technique cinématographique et technique électronique (Grandrieux/Kuntzel, Godard, Antonioni)[95]. Dans les deux cas, la vidéo est à l'origine d'un processus de *supplémentation* au bénéfice du cinéma.

Bellour identifie un basculement dans « l'histoire des images » au tournant des années 1960, causé par deux agents principaux : l'arrêt sur image et l'ensemble des virtualités formelles dues à l'électronique. À un certain niveau, la vidéo représenterait donc une rupture historique dans la mesure où elle obligerait à repenser les limites réciproques de la fixité et du mouvement, et où elle porterait atteinte à l'analogie photographique. Cependant, bien qu'elle fasse apparemment rupture, la vidéo est ponctuellement réinscrite dans une certaine

[93] Raymond Bellour, « L'Entre-Images », *L'Entre-Images 1. Photo. Cinéma. Vidéo.*, *op. cit.*, p. 14.
[94] Raymond Bellour, « Thierry Kuntzel et le retour de l'écriture » [1981], *op. cit.*, p. 49.
[95] Raymond Bellour, « D'entre les corps » [1990], *op. cit.*, p. 163.

continuité, au regard de pratiques cinématographiques déterminées. En effet, l'idée de *supplémentation* esquissée plus haut articule la vidéo – en tant que technique d'enregistrement et de traitement d'images – et le cinéma au sein d'un rapport d'identité possible. De fait, la vidéo apparaît comme un *progrès* matériel permettant d'assouvir le désir d'une écriture proprement cinématographique, mais qu'interdisait jusqu'alors la technique en place. En somme, une certaine frange du cinéma aurait été tendu vers un objectif avorté auquel la vidéo – providentiellement – fournirait, depuis les années 1960, les conditions optimales d'actualisation. Également, Bellour met en perspective la place occupée par le modèle de la peinture (modèle d'intervention plastique) dans le cinéma sans la vidéo, puis dans le cinéma hybridé avec la vidéo. Bien qu'elle fasse rupture, encore une fois, la vidéo assouvirait, en comblant une lacune technique, un désir qui lui était antérieur – un désir issu du cinéma. La part proprement picturale de la pratique cinématographique, autrefois assumée par des trucages laborieux, serait désormais prise en charge par la vidéo, offrant comparativement un gain considérable en termes de praticabilité, de flexibilité et de rendu.

Au détour d'un texte (daté de 1988) consacré aux modifications introduites par l'art vidéo dans le genre autobiographique, Bellour déclare :

> « […] il s'agit […] d'une situation particulière, qui n'aura valu qu'une fois et que pour un temps, pendant lequel deux régimes d'images […] se seront trouvés face à face, chacun influençant, déplaçant l'autre, avant que d'une façon ou d'une autre, ils finissent sans doute un jour par ne plus faire qu'un.[96] »

D'un point de vue historique, et plus particulièrement du point de vue de l'histoire du cinéma, selon Bellour, la vidéo introduirait une phase transitoire d'échanges qui devrait mener à un phénomène d'assimilation – le cinéma digérant les apports vidéographiques. Il faut donc supposer que la mutation inédite diagnostiquée par Bellour, ouvrant un espace de circulation intensive entre les images (cet « entre-images »), devrait entraîner, en bout de course, un renouvellement formel du cinéma sans cependant remettre fondamentalement en question son identité. Comme le rappelle Bellour dans l'introduction de ce premier *Entre-Images*, la perspective adoptée se soucie avant tout du cinéma et de la manière dont la vidéo l' « affecte »[97].

[96] Raymond Bellour, « Autoportraits » [1988], *op. cit.*, p. 291.
[97] Raymond Bellour, « L'Entre-Images », *op. cit.*, p. 14.

2-b Nouvelle mise au point

Si la vidéo est un objet théorique pluriel à l'orée des années 1990 (quand sort ce premier opus), apparaissant tantôt comme une technique, tantôt comme un courant artistique (l'art vidéo), tantôt comme l'organe des télécommunications de masse, elle s'effacera (comme objet) à mesure que se vulgarisera l'accès aux appareils (analogiques puis numériques). De sorte que le troisième volume de Bellour consacré aux « passages » entre les images témoigne d'un déplacement significatif : les œuvres y sont en effet commentées dans leur singularité, sans invoquer l'objet vidéo pour nommer le phénomène d'ampleur qu'elles seraient censées exemplifier dans sa diversité. Cet ouvrage, non plus intitulé *L'Entre-Images* (flanqué d'un nouveau sous-titre) mais *La Querelle des dispositifs* (2012), s'ouvre par une mise au point théorique. Dans le texte-manifeste intitulé « Querelle », l'auteur construit un dialogue visant à invalider les arguments de théoriciens contemporains (Dubois, Dominique Païni, Philippe-Alain Michaud, Luc Vancheri, etc.) qui, tous, postulent un élargissement définitionnel du cinéma. Pour Bellour, les images en mouvement occupant désormais l'espace des galeries et musées d'art ne sauraient être décrites comme cinématographiques dans la mesure où le cinéma renverrait à un « dispositif » unique qui lui serait manifestement consubstantiel, et que la galerie ou le musée ne permettrait pas, pour des raisons pratiques, de mettre en place. L'auteur établit effectivement le postulat suivant, au regard duquel l'attribution du qualificatif cinématographique est censé éprouver sa pertinence :

> « […] *la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé "cinéma"* […][98] ».

L'objection la plus évidente concerne l'historicité de ce « dispositif » au singulier. En effet, si la salle obscure a constitué un mode de consommation dominant avant que la télévision puis les magnétoscopes, les lecteurs DVD, les téléphones portables et autres tablettes ne la destituent progressivement de son monopole, il n'en a certes pas toujours été ainsi. Cela s'est plutôt *construit* historiquement. Bellour fait mine de formuler cette objection *via* un interlocuteur imaginaire mentionnant le cas emblématique du « spectateur du "cinéma des attractions" ». Mais la réponse surprend :

[98] Raymond Bellour, « Querelle », *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, *op. cit.*, p. 14. (L'italique est de l'auteur.)

> « […] du proto-spectateur assis au Salon indien du Grand Café au spectateur d'une salle d'art et d'essai survivant au XXIe siècle aux séductions de son iPhone, une communauté lie tous ces spectateurs par-delà leurs différences mêmes. Et cela seul mérite d'être appelé *cinéma*.[99] »

Puis Bellour éclaire cette assertion en précisant un parti pris théorique : le dispositif du cinéma, résolument singulier, serait à la fois « historique » et « transhistorique ». Bien qu'il soit « variable » écrit-il, « il doit […] être pensé dans son identité »[100]. Une telle formule apparaît problématique dans la mesure où l' « identité » dont fait mention l'auteur *soustrait* visiblement la variabilité historique des dispositifs cinématographiques (au pluriel). Pour Bellour, en effet, l'identité s'envisagerait manifestement comme un substrat, une essence, qu'aurait en partage la grande « communauté » des spectateurs de cinéma depuis la première projection publique payante de vues Lumière. Cet « événement » est d'ailleurs mentionné par l'auteur en des termes qui cachent mal une certaine propension à la téléologie : « […] l'événement Lumière reste absolu. Car son dispositif paraît comme fixé magiquement dès la première projection publique du 28 décembre 1895 […].[101] ». Or, il est bien évident que Bellour ne peut souscrire à cette fixation magique qu'au regard du mode dominant institutionnalisé ultérieurement.

Par ailleurs, cette défense obstinée des cinq composantes formant le dispositif du cinéma (« la séance, la salle, l'écran, le noir, le silence ») s'accompagne d'un idéalisme contraignant, désignant tout écart comme une forme d' « impureté » et toute impureté comme non-identitaire. Il est affirmé, par exemple, « qu'il y a une sorte d'impureté propre au cinéma muet », cela dans la mesure où il s'est adjoint divers éléments extérieurs (« intertitres », « orchestre », « piano », « récitant ou bonimenteur ») – Bellour englobant ici le « cinéma des premiers temps » et ce qui lui succède[102]. De sorte que l'accomplissement identitaire du cinéma ne sera tout à fait accompli qu'une fois ces apports intégrés à l'image elle-même, c'est-à-dire une fois que l'image elle-même sera devenue sonore. Une telle affirmation pose bien sûr des questions techniques. À partir de quand, en effet, le cinéma acquerrait-il sa pleine identité ? Est-ce lorsque le son optique sera inscrit sur le support ? De fait, tous les systèmes intermédiaires (comme les disques joués en cours de projection) excluraient-ils cette maturation ? Etc.

---

[99] *Ibid.*, p. 18.
[100] *Idem*
[101] *Idem*
[102] *Ibid.*, p. 22.

Plus surprenant : Bellour désigne le triple écran d'Abel Gance comme un autre signe de cette impureté caractéristique. Or, ce dispositif ne requiert pas à proprement parler d'élément extérieur, il s'agit de trois écrans accolés en vue d'effets de montage déterminés. Cependant, avant de s'intéresser à la période muette, Bellour précisait sur la même page que « le cinéma, seul », c'est-à-dire le cinéma ressortissant à la stricte définition de son dispositif propre, avait produit historiquement « le phénomène d'un "réalisme" entièrement nouveau, irréductible à rien d'autre avant lui[103] ». Dans ce contexte, le triple écran apparaît comme un écart (certes rétrospectif) au regard de ce réalisme historique formé, aux dires de Bellour, par « l'alliance de l'image et du son, dans ses trois dimensions de dialogue, de bruits et de musique ». Il ne fait aucun doute, cependant, que cette « alliance » ne saurait à elle seule décrire le réalisme évoqué par l'auteur, « phénomène » manifestement américain, et situé historiquement avant l'émergence de la télévision (américaine elle-aussi). En effet, il est à supposer que si Bellour oppose le triple écran au classicisme hollywoodien, c'est moins pour « l'alliance de l'image et du son » – qui fait nécessairement défaut chez Gance – que pour une certaine manière de concevoir l'espace, et auquel contreviendrait le triple écran. L'unité de l'écran désignée par Bellour comme l'une des composantes essentielles du dispositif cinéma s'articule, dans le cas du moment décrit (« dominé par le régime des studios américains[104] »), à la construction systématique d'une espace unitaire. En ce sens, bien que les deux hommes affichent en ces années 2000 des positions théoriques divergentes, Bellour renoue en partie avec ce que Dubois suggérait à la fin des années 1980 lorsqu'il attribuait au classicisme hollywoodien une logique typiquement cinématographique fondée sur l' « image-bloc, unitaire et homogène[105] ». En somme, le classicisme hollywoodien incarnerait le cinéma dans ce qu'il a de plus essentiel. C'est le sens du « cinéma, seul » repris de Serge Daney et décliné à l'envi dans « Querelle » : l'autonomie artistique historiquement conquise (il a fallu attendre le sonore) et ce moment privilégié où le cinéma ne composait pas encore avec la télévision. En résumé : le cinéma aurait fixé *historiquement* son essence avant que celle-ci ne devienne *transhistorique*.

La conception d'un dispositif à la fois « historique » et « transhistorique » ne manque pas de susciter quelque questionnement. Bellour mêle, en effet, essence et histoire comme ont pu le faire certains des historiens du cinéma première manière pour qui le cinéma avait *conquis*, au terme d'une série d'avancées significatives, son identité propre. Bellour, quant à

[103] *Idem*
[104] *Idem*
[105] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 143.

lui, n'hésite pas *rétrospectivement* à souligner l' « impureté » du cinéma muet afin de pointer son *inachèvement* en tant qu'art autonome. Cette manière d'envisager le cinéma en dehors de tout ce qui s'éloignerait des cinq composantes de son prétendu dispositif tend à nier purement et simplement l'histoire au profit du mythe. Cette expression du « cinéma, seul », loin d'aller de soi, apparaît plutôt comme une posture méthodologique visant à épurer l'objet cinéma, à en proposer une définition normative, recroquevillée sur elle-même, excluant par principe tout apport extérieur issu d'autres pratiques. Bellour reconduit l'illusion d'un cinéma essentiellement autonome, parvenu à se dégager des emprunts originaires, et ayant vécu un temps à l'écart de tout risque nouveau de parasitage, de concurrence. Et ce moment idéal de solitude constituerait finalement un modèle autour duquel se déploierait l'histoire du cinéma. Avant l'avènement du parlant, le cinéma serait nécessairement impur, encore éloigné de sa propre identité puis, enfin révélé à lui-même, il passerait quelques années seul avant d'être exposé au voisinage de la télévision et par conséquent, aux inconvénients d'une nouvelle impureté. Bellour paraît donc souscrire à une stricte perspective essentialiste, reléguant tout croisement ou « passage » dans le domaine de l'impureté, du non-cinématographique. Il existerait une brève période aux contours flous où le cinéma serait parvenu à un état de solitude, de pureté ontologique, et c'est cette période devenue mythique, induisant un certain dispositif (pour Bellour : « le » dispositif cinéma) qu'il s'agirait d'invoquer pour débrouiller la situation contemporaine, marquée par une circulation intense des images en mouvement. Or, historiquement, cette période est celle qui a consacré la salle obscure comme mode de consommation dominant.

Concernant le parasitage auquel aurait été, et serait encore, exposé le cinéma, Bellour juxtapose deux niveaux de description. D'un côté, en effet, le théoricien considère comme parasitaire tout apport extérieur d'ordre matériel et esthétique (piano, triple écran, etc.) *avant la période de solitude*, et de l'autre, tout apport extérieur d'ordre culturel fondé sur des images en mouvement (la télévision, les installations) *après la période de solitude*. Il y a donc eu un premier parasitage identitaire à l'heure où, semble-t-il, le cinéma se cherchait encore et où n'existaient pas d'autres images en mouvement concurrentes, puis un parasitage culturel à l'heure où le cinéma s'était enfin trouvé mais où la télévision lui disputait un certain monopole. Une telle description invite à considérer les divers voisinages, avant cette période de solitude, comme des hybridations précédant l'accomplissement identitaire du cinéma. Recouper, en effet, cette idée de solitude et celle de pureté n'évite pas cette dimension ontologique, en dépit de toutes les focalisations sur le versant phénoménologique de l'expérience de la salle obscure. Or, il est évident qu'une telle vue n'est que déformation

rétrospective postulant une évolution linéaire, un point d'idéalité puis une involution. D'ailleurs, à moins de souscrire à une perspective moderniste de type greenbergien (que Bellour écarte pourtant explicitement), indexant l'identité d'un art sur l'exploitation de ses moyens matériels propres, cette idée de « cinéma, seul » ou cinéma pur, soustrait à toute interférence extérieure, et incarné au cours d'un moment historique, apparaît comme une fiction.

Une attention particulière portée à l'histoire indique plutôt que le cinéma n'a *jamais* été seul. Dès les premières années du cinématographe, en effet, le cinéma s'est inscrit dans un « maillage intermédial » formé d'un ensemble de « séries culturelles » déjà en place[106]. Aux yeux de certains historiens, le cinéma est lui-même apparu comme « série de séries[107] », traversé par des emprunts divers, faits au théâtre, à la photographie, au music-hall, à la féerie, etc. Si le cinéma s'est institutionnalisé sous un mode de représentation particulier, excluant de fait l'apport de certaines séries, et favorisant certaines conditions de consommation, il ne s'agirait pas de confondre cette institutionnalisation avec un achèvement identitaire comme l'ont fait certains historiens du cinéma première manière. Il n'est pas question ici de nier l'évidence : la consommation des films en salles a représenté un mode dominant (et non pas exclusif) au vingtième siècle, façonnant nécessairement une certaine idée du cinéma, avec d'autant plus de force chez celles et ceux pour qui la salle a *inauguré* leur découverte du cinéma (c'est le cas de Bellour, il le rappelle). Mais qu'en est-il de celles et ceux qui auraient découvert et consommeraient généralement le cinéma à domicile ? Seraient-ils tout bonnement étrangers à ce que serait fondamentalement le cinéma ?

La permanence de la salle – faisant dire à Bellour que le cinéma est « *un dispositif qui a particulièrement bien réussi*[108] » – ne saurait en rien justifier pareille stigmatisation identitaire. L'enjeu tient ici à ce seul qualificatif de « cinématographique » que Bellour entend obstinément associer à l'expérience de la salle. En quelque sorte, le théoricien *ontologise* un certain type d'expérience, induit de manière élective par un certain mode de consommation. Or, en se gardant bien de postuler une indifférenciation entre l'expérience de la salle, celle du salon et celle du musée, ne pourrait-on remettre en question cette exclusivité du « cinématographique », qui tend fâcheusement à court-circuiter l'histoire et l'ontologie ?

[106] Voir notamment André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, *op. cit.*

[107] Édouard Arnoldy, « Faut-il *excéder* l'histoire du cinéma ? », *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales*, Liège, Éditions du Céfal, coll. « Travaux & Thèse », 2004, p. 165.

[108] Raymond Bellour, « "Le cinéma, seul" / Multiples "cinémas" », in Jacques Aumont (dir.), *Le Septième art. Le cinéma parmi les arts. Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique 2001-2002*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « Cinéma », 2003, p. 258.

L'histoire telle que décrite par Bellour serait, en un sens, celle de la conquête d'une essence cinématographique que d'aucuns ne sauraient plus reconnaître à l'heure de la dispersion des images en mouvement.

2-c La salle et les images

Si les « passages » entre les images n'ont cessé d'intéresser Bellour, depuis la publication du premier *Entre-Images* (1990), délinéant un contexte de mutations accélérées, il convient de noter un décalage mis en lumière dans le texte inaugural de *La Querelle des dispositifs*, entre un mode de consommation *essentiellement* cinématographique, conquis historiquement puis fixé une fois pour toutes (« le » dispositif cinéma), et les images de films, matière ô combien malléable, recueillant toutes les impuretés alentour (issues des croisements avec l'électronique, la photographie, l'informatique, etc.) sans jamais réinterroger l'identité même du cinéma, dès lors que ces films sont consommés en salles. Il y aurait, en somme, un dispositif unique, garant d'une identité idéalisée, et des images changeantes, sites de « passages » divers, au gré desquels s'écrirait l'histoire du cinéma :

> « […] je pense, à tort ou à raison, que tant que le dispositif tiendra, ces changements dont il faut sans cesse reprendre la mesure resteront secondaires par rapport à ce que le dispositif détermine. Il n'y a d'histoire du cinéma qu'à raison de ces changements préservant l'essentiel.[109] »

Le principal écueil de ce raisonnement est de considérer le dispositif comme un *a priori* immuable et les images comme des êtres mutants mais finalement toujours requalifiées par ce dispositif comme *cinématographiques*. De fait, le théoricien néglige, dans ce texte, le contenu même des images, réduites en dernière instance à un *effet* du dispositif. Or, contrairement à ce que déclare Bellour, le dispositif de la salle ne s'est pas « fixé magiquement », il s'est plutôt constitué comme mode de consommation dominant, en fonction d'un mode de représentation lui-même dominant, requérant des conditions de visionnement particulières, cela dans le but d'actualiser certains effets (notamment dramatiques). Il ne s'agit pas d'affirmer de but en blanc que ce mode de représentation a *appelé* ce dispositif de la salle, ou l'inverse, mais qu'il y a eu enchevêtrement entre les deux. Questionner le mode de représentation, c'est-à-dire le contenu même des images (l'organisation de l'espace, le montage, l'énonciation, etc.), permet de sortir

[109] Raymond Bellour, « Querelle », *op. cit.*, p. 19.

de l'essentialisation du dispositif et de considérer le problème sous un angle pragmatique – c'est-à-dire historique. Il s'agit, en somme, de considérer les images non plus comme de simples effets du dispositif, nécessairement soumises aux conditions de visionnement qu'il prescrirait, mais plutôt comme des représentations qui elles-mêmes auraient en partie requis ces conditions. Or, il est évident que le cinéma ne saurait se réduire à un mode de représentation, fut-il dominant. Par exemple, comment articuler le « mode de représentation primitif » (Burch) ou le « cinéma des attractions » (Gunning/Gaudreault) avec cette idée esquissée par Bellour que l' « effet-cinéma », induit par le dispositif, aurait partie liée avec l'hypnose[110]. Comment, en effet, articuler la « confrontation exhibitionniste » définissant une posture énonciative dominante avant les années 1906-1907, avec l'abandon que prescrirait la situation d'hypnose ? Comme il a été noté, Bellour passe très vite sur le « cinéma des attractions » en subsumant la diversité des spectateurs sous la permanence de la salle. Or, qu'en est-il de l'obscurité, du silence et même de la séance (fractionnée par l'hétérogénéité des attractions successives – sur film ou sur scène), ces autres critères définitoires « du » dispositif[111] ? La permanence de la salle n'est pas un symptôme suffisant pour postuler un dispositif *essentiel* transhistorique dans la mesure où à elle-seule, la salle ne saurait impliquer les mêmes comportements par le seul fait qu'il s'agisse d'une salle, un espace relativement clos accueillant plus ou moins de corps. Bellour escamote, en effet, le phénomène d'acculturation des spectateurs, progressivement apprivoisés face à des films sollicitant un comportement déterminé.

Cette mise au point théorique effectuée par Bellour, attribuant au cinéma la spécificité d'un dispositif unique, en dehors duquel il devient abusif de parler de « cinéma », éclaire rétrospectivement la statut de l'objet vidéo – central dans le premier *Entre-Images* – auquel Bellour fait d'ailleurs tacitement référence lorsque sont mentionnées les « mutations que n'ont cessé de montrer les films mêmes[112] ». Comme on l'a vu, l'électronique aurait inauguré une mutation d'ampleur touchant à l'analogie, et *supplémenterait* le cinéma sur un plan formel, lui offrant à l'occasion la possibilité de *reprendre* certains projets abandonnés. La vidéo serait à l'origine de la conceptualisation de l' « entre-images », cet espace de « passages » entre les

[110] Il y consacre, par ailleurs, un ouvrage entier : *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L éditeur, 2009.
[111] Martin Barnier, par exemple, a cartographié l'environnement sonore des projections de vues avant 1914 dans son ouvrage *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2010. Bellour semble mettre au rencart la diversité des expériences commentées par Barnier sous prétexte d'impureté...
[112] Raymond Bellour, « Querelle », *op. cit.*, p. 19.

images, dans la mesure où techniquement elle permet une subversion des frontières délimitant autrefois le cinéma et la photographie. Par ailleurs, à en croire la théorisation plus tardive de *La Querelle*, la vidéo (*via* la télévision et l'art vidéo) conclurait la période du « cinéma, seul ». Il est également à supposer que les possibilités de la vidéo accueillies par les films (cette *supplémentation* évoquée : Antonioni, Godard) soient à ranger au nombre des impuretés, délogeant le cinéma de sa solitude idéale. Le « cinéma, seul » comme moment historique serait donc bordé par deux époques d'impureté, tout le cinéma muet d'un côté, et la télévision et l'art vidéo de l'autre.

3. Jean-Paul Fargier

3-a Les mélanges d'images en direct comme point de différenciation identitaire

Jean-Paul Fargier a tenu, de février 1978 à avril 1989, une chronique régulière au sein des *Cahiers du cinéma* consacrée à la défense et l'illustration de la vidéo, et particulièrement de l'art vidéo. De mois en mois, l'auteur s'est attaché à présenter le travail de divers vidéastes au gré des manifestations culturelles de l'époque (expositions, festivals, rétrospectives, etc.) et à dégager les éléments qui, aux marges du cinéma, étaient susceptibles de cerner une spécificité de l'objet vidéo. Cette chronique a été créée (sous l'impulsion de Serge Daney) à une période où les *Cahiers du cinéma* se faisaient l'écho d'une situation nouvelle : selon eux, le cinéma n'était désormais plus seul car concurrencé par la télévision (comme on l'a vu, Bellour reprendra à son compte ce partage entre un avant- et un après-télévision). À côté de cette livraison régulière, plusieurs dossiers furent consacrés à des « expériences vidéo » (Armand Gatti, Nam June Paik[113], Jean-André Fieschi), retenant l'attention de la revue au point d'y consacrer plusieurs pages comprenant généralement un entretien (mené par Fargier) avec le cinéaste ou vidéaste retenu. Le critique et théoricien a également dirigé un numéro hors-série des *Cahiers du cinéma* en 1986, significativement intitulé « Où va la vidéo ? », réunissant des contributions diverses (Daney, Bellour, Paul Virilio, etc.) partagées en plusieurs axes (« Histoire », « Géographie », « Futurologie », etc.). Enfin, Fargier a publié des contributions significatives dans les actes des colloques de Montbéliard consacrés à l'art vidéo et dans divers catalogues et revues spécialisées (notamment le n°48 de *Communications*). Au fil de ce corpus dispersé se dessine une théorie générale, volontiers militante, de la vidéo, œuvrant à distinguer l'objet vidéo de l'objet cinéma (au prix, parfois, d'un certain aveuglement).

Tout d'abord, comme Dubois, Fargier désigne les mélanges d'images comme le principal point de distinction identitaire. Seulement, à celles et ceux qui invoquent le système du cache/contre-cache ou autre procédés cinématographiques produisant des effets semblables à ces mélanges, Fargier précise que les mélanges d'images en vidéo sont les seuls à pouvoir s'orchestrer *en direct*. La différence fondamentale entre la vidéo et le cinéma tiendrait donc, aux yeux de Fargier, à cette potentialité. La technologie électronique permet, en effet, une transmission d'images en direct, alors que le cinéma, par définition, est condamné au différé (le temps du développement de la pellicule, fut-il des plus réduits, étant incompressible)[114].

[113] Nous consacrons plus loin quelques développements à ce dossier sur Paik, p. 65-95.
[114] Jean-Paul Fargier, « Les effets de mes effets sont mes effets (intime conviction) », in Raymond Bellour et

De manière assez générale, au cours de la décennie 1980, le théoricien met en avant des virtualités techniques pour justifier l'irréductibilité de « la vidéo » (le syntagme recouvrant, comme chez Bellour et Dubois, à la fois l'art vidéo et la télévision sur base d'une technologie commune). Le théoricien s'intéresse notamment au problème du montage. Le cinéma serait *tout entier* fondé sur une logique de raccordement, une « dialectique du champ et du hors-champ[115] », du visible et de l'invisible, tandis qu'en vidéo, le hors-champ serait aboli. Le théoricien écrit, en effet :

> « En vidéo, le concept cubiste de collage (tout comme d'ailleurs le concept cinématographique de montage) est inopérant. En revanche, le terme de décollage forgé par Vostell dès 1954 est singulièrement pertinent : il traduit on ne peut mieux le mouvement de la multiplicité inhérente à toute image électronique.[116] »

Dans la mesure où les trucages vidéo peuvent créer une impression de feuilleté d'images, annihilant toute profondeur au profit d'une superposition de surfaces[117], Fargier généralise ce terme de « décollage », induisant une infinité d'images possibles au revers de chaque image visible. En somme, il y aurait toujours-déjà d'autres images derrière les images visibles. Le hors-champ serait donc toujours-déjà *incorporé*, ce qui revient à annuler sa définition même.

Une telle affirmation pose problème dans la mesure où des usages possibles se voient transformés en données identitaires. En effet, bien que l'image électronique permette de composer des mélanges offrant cette impression de feuilleté, il est tout à fait envisageable de développer une logique de raccordement horizontale, fondée sur la successivité, en vidéo. Par ailleurs, il faut noter que ce terme de « décollage » est largement métaphorique et ne saurait rendre compte d'un attribut électronique qu'en un sens très relatif. Le « décollage » réfère, en effet, à une virtualité sans fin d'images dans la mesure où il est toujours possible, *via* une régie, d'incruster des images les unes derrière les autres. Le traitement du signal vidéo permettant de sélectionner des portions d'images comme sites d'encastrement (notamment selon la couleur et la lumière). Or, encore une fois, il s'agit là d'une option d'écriture possible et non d'un usage nécessaire dicté par la technique.

Anne-Marie Duguet (dir.), *Communications*, n°48, « Vidéo », 1988, p. 93.

[115] Jean-Paul Fargier, « Une image sans hors-champ », in Jean-Paul Fargier (dir.), *Actes du colloque « Vidéo, Fiction et Cie ». 2e Manifestation Internationale de Vidéo de Montbéliard*, Saint-Denis, Montbéliard, Centre de Recherche Universitaire de Paris VIII, C.A.C, 1984, p. 7.

[116] Jean-Paul Fargier, « Le Vostell des origines. La lune n'est pas le soleil », in Jean-Paul Fargier (dir.), *Où va la vidéo ?*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1986, p. 12.

[117] Dubois parle, quant à lui, d' « épaisseur d'images ». Voir Philippe Dubois, « Pour une esthétique de l'image vidéo » [1995], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain, op. cit.*, p. 90.

En outre, à l'instar de Dubois, Fargier oppose cinéma et vidéo à partir d'une conception normative de l'espace. Le cinéma se caractériserait, selon lui, par une articulation champ/hors-champ fondée sur des raccords, et la vidéo par l'absence pure et simple de hors-champ, analysée comme la conséquence des mélanges d'images. De fait, cinéma et vidéo auraient chacun un rapport différent à la réalité : le cinéma s'attacherait à en proposer une représentation plus ou moins réaliste tandis que la vidéo toucherait par essence à l'artificialité. Dans une forme de recul réflexif, la vidéo ne composerait pas avec le monde mais toujours-déjà avec les images du monde. Fargier écrit : « La Vidéo, c'est une certaine façon d'être assis devant les Images, plutôt que de se tenir debout dans le monde.[118] ». L' « écriture électronique » telle qu'en fait mention le théoricien – au singulier – serait ainsi définie par l'idée générale de « dérog[er] aux codes réalistes[119] ».

3-b Spécificité vidéographique et écriture vidéographique : paradoxe

Cette logique de représentation induite par les effets des mélanges d'images, et en premier lieu de l'incrustation, est également définie par Fargier comme un déphasage des corps par rapport aux décors. Seulement, bien que cette logique soit présente au cinéma (exemplairement chez Méliès), le théoricien l'analyse comme un apport historique de la technologie électronique – au point même de l'analyser sous cet angle lorsque la technologie n'est pas mobilisée. Mais si la vidéo, dans son essence, se définit par les mélanges d'images effectués en direct, que dire des bandes ne recourant à aucun de ces mélanges ? Tournent-elles le dos à ce que serait fondamentalement la vidéo ? Confronté à cette ambiguïté, face à *The Semi-Circular Canals* (1975) et *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (1979), deux bandes de Bill Viola, Fargier apporte une solution problématique :

> « […] le travail de Bill Viola vise à marquer certaines formes *d'inscription* des corps (des corps comme image) qui n'existent pas que dans le contexte électronique, mais que l'électronique a élevé à la hauteur d'une écriture si bien qu'elles finissent par se confondre avec elle. En faisant des effets d'incrustation, sans incrustation, Bill Viola fait mieux que d'utiliser à bon escient une figure de base, il contribue à faire de cette figure une abstraction, une généralité.[120] »

[118] Jean-Paul Fargier, « Les effets de mes effets sont mes effets (intime conviction) », *art. cit.*, p. 97.
[119] Jean-Paul Fargier, « La Poudre aux yeux » [1986], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, Lille, De l'incidence, 2010, p. 159.
[120] *Ibid.*, p. 160.

Une telle citation est révélatrice des écueils rencontrés par le théorisation de Fargier. En effet, l'auteur a construit progressivement une théorie de la vidéo, au gré des œuvres découvertes et commentées, en s'efforçant de synthétiser plusieurs traits récurrents (formels, thématiques, etc.). Or, dans la mesure où de nombreux travaux ont exploité les mélanges d'images, Fargier – un peu rapidement – les a désignés comme composantes identitaires, marquant de façon assez nette une distinction avec le cinéma. En somme, si l'électronique a « élevé à la hauteur d'une écriture » les incrustations, c'est que l'art vidéo et la télévision les ont systématisés. De sorte que le théoricien désigne les « effets d'incrustation, sans incrustation » comme la marque d'une écriture codifiée, capable de s'exprimer en dehors des stricts moyens électroniques. Mais il est une différence de taille entre une écriture particulière et l'identité de la vidéo. Cette écriture électronique court-circuite, en effet, ce qui relève de l'usage, toujours ponctuel bien que répété, et ce qui relève d'une identité discriminante. Le théoricien *essentialise* des usages récurrents, entraînant ainsi une réduction arbitraire de ce qui appartiendrait en propre à la vidéo. La théorie de Fargier souffre donc des mêmes faiblesses que celle de Dubois : il s'agit, en effet, de circonscrire un apport spécifiquement électronique en évacuant toute analogie avec le cinéma (et notamment celui des « premiers temps ») sur base d'une irréductibilité technologique, sans nier cependant les effets de cet apport en dehors de l'électronique (dans les films par exemple – on le verra). L'électronique est ainsi envisagé comme un événement dans l'histoire de l'art qui ne pourrait s'articuler à aucun précédent cinématographique, mais dont la marque serait à relever au niveau des productions ultérieures (notamment cinématographiques).

Le rapport à la technique est d'ailleurs pour le moins ambivalent dans la théorie de Fargier. Lors du colloque de Montbéliard « Vidéo, Fiction, et Cie » (1984), le théoricien a commenté une intervention d'Eugéni Bonet sur la proximité entre l'art vidéo et le cinéma expérimental (notamment établie à partir d'*Uliisses* de Werner Nekes, 1980-82) en rappelant que « la trame n'[était] pas le grain, encore moins le photogramme », que « celui-ci rest[ait], s'isol[ait] » alors que « la trame fu[yait] », qu'elle était « insaisissable, toujours mobile »[121]. En deçà des analogies donc, Fargier rappelle qu'il existe une différence technique fondamentale limitant nécessairement la pertinence des rapprochements, mais il soutient deux ans plus tard (en 1986), comme nous l'avons vu, que l'électronique n'est pas seulement une affaire de technique, qu'elle a mis au point une écriture susceptible d'être employée selon d'autres modalités (c'est-à-dire sans trucages électroniques). Il y a donc là quelque chose qui relève du

[121] Collectif, « Deuxième séance : la fiction entre cinéma et télévision », in Jean-Paul Fargier (dir.), *Actes du colloque « Vidéo, Fiction et Cie ». 2e Manifestation Internationale de Vidéo de Montbéliard*, *op. cit.*, p. 34.

paradoxe.

3-c Sur les *effets* de direct

Par ailleurs, nous l'avons évoqué, Fargier souligne le fait qu'en vidéo, les trucages peuvent être réalisés en direct, contrairement au cinéma[122]. Or, l'argument paraît assez mystérieux dans la mesure où la *praxis* n'est pas proprement perceptible par le spectateur. Bien que de nombreuses installations vidéo aient pu exploiter certaines potentialités du direct (circuit fermé, délai, etc.), les bandes comme celles de Nam June Paik demeurent des enregistrements – reconduisant cette tare du différé, consubstantielle au cinéma. Quand bien même les mélanges d'images auraient été orchestrés en direct, au cours d'un tournage-montage-performance, la plupart des spectateurs en prendront connaissance une fois l'objet achevé. En somme, les mélanges d'images vidéo auxquels le spectateur a accès ne diffèrent pas fondamentalement de ceux présents sur film, au cinéma. Si la différence tient à la *praxis*, le mode de consommation des œuvres (en différé, dans les galeries, à la télévision, ou parfois en salles) ne saurait en rendre compte. Cependant, Fargier prolonge quelque peu ces considérations théoriques en élargissant le direct aux *effets* de direct dans l'économie interne des bandes. Le théoricien pointe effectivement les effets de simultanéité, produits par la coprésence d'images au sein d'un même cadre, comme caractéristiques de la vidéo. Mais ces effets de direct ne sont pas la conséquence logique d'un montage effectué en direct, et il est tout à fait possible d'atteindre ces effets au moyen d'enregistrements successifs – c'est la base même de l'illusion chez Méliès : ce que permettent les prises successives dans le procédé du cache/contrecache, c'est une illusion de continuité spatio-temporelle. Par exemple, tous les avatars musiciens composant *L'Homme orchestre* (1900) sont censés jouer en même temps, *en direct*. C'est pourquoi, la vidéo ne saurait être différenciée du cinéma sur base de ces effets qu'il a, pour ainsi dire, toujours produits. D'ailleurs, Fargier ne peut brandir cette spécificité qu'au prix de métaphores bien malaisées :

> « En vidéo, il n'y a pas de montage : rien que du tournage. Tourner équivaut à faire un *casting*. Les rushes sont des blocs de réel en train de devenirs acteurs, répétant leur entrée en scène. C'est au montage que le tournage a lieu. Et bien sûr selon les principes du Direct. La postproduction consiste à diriger, d'un lieu panoptique nommé régie, des images-stars (les images) parmi une foule de figurants (les effets), de sons-musiciens,

[122] Jean-Paul Fargier, « Les effets de mes effets sont mes effets (intime conviction) », *op. cit.*, p. 99.

d'effets-décors, d'effets-lumières. […] le résultat doit donner le sentiment que tout cela est le produit de la magie d'un direct.[123] »

La proposition reproduite vaut surtout pour les dénégations qui la structurent et le double-langage qu'elle installe. Le direct ne recouvre plus ici qu'une certaine conscience du présent de la diffusion, qui n'a jamais été étrangère au cinéma. Le théoricien se garde bien, d'ailleurs, de détailler ces mystérieux « principes du Direct » qui semblent concentrer la modernité du phénomène. Mais encore une fois, ce qui est décrit ici sur le mode de l'action, du spectacle vivant (« entrée en scène », « diriger ») ressortit avant tout à une *praxis* déterminée qui ne produit des effets de direct qu'au moment de la diffusion des images. Or, il est bien évident que la vidéo n'a pas inventé les effets de direct (il suffit pour s'en convaincre de revoir les symphonies de villes : Vertov, Ruttmann, etc.). Il n'est pas question ici d'affirmer que la vidéo n'a rien inventé, mais les caractéristiques mises en avant pour circonscrire ces apports sont insatisfaisantes.

La principale limite du raisonnement de Fargier, construit au cours de cette décennie, est d'identifier le tout du cinéma à son usage dominant, déterminé par cette « dialectique entre champ et hors-champ ». Comme Dubois, le théoricien s'efforce de définir la spécificité de la vidéo au regard du cinéma (et de la télévision), mais n'admet qu'une idée somme toute très réduite du cinéma afin de souligner l'essentielle différence de la vidéo.

3-d L' « effet Tivi »

À partir des années 1990, Jean-Paul Fargier formule un concept qui irriguera toute son œuvre théorique à venir : l' « effet Tivi ». S'il n'est pas toujours rangé sous ce terme, le concept apparaît dans plusieurs articles, publiés à quelques années d'écart, au sein de différentes revues[124]. Son élaboration théorique s'effectue au long cours par un travail de reprise régulière visant à préciser certains points esquissés, et à étendre le champ d'application du concept.

L'effet Tivi se définit, en premier lieu, par sa *transversalité*. Le concept, en effet, ne s'indexe pas sur la singularité prétendue d'un médium mais touche, au contraire, diverses

[123] Jean-Paul Fargier, « De l'universalité de la (langue) vidéo » [1992], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, *op. cit.*, p. 168-169.
[124] Pour un bref aperçu chronologique : « Le retour à la raison », *artpress*, n°145, mars 1990 ; « Antenne et tabou », *artpress*, hors-série, n°14, janvier 1993 ; « Paik et Joyce. Ondes de choc », *Turbulences vidéo*, n°14, janvier 1997 ; « La Télévision pure », *Trafic*, n°50, mai 2004 ; « La voix ouf », *Vertigo*, n°26, octobre 2004.

pratiques artistiques (cinéma, peinture, littérature, sculpture, etc.). Fargier commente, par exemple, les derniers films de Jean Renoir, les *ready-made* de Marcel Duchamp, les *drippings* de Jackson Pollock, le *Carré noir sur fond blanc* de Kasimir Malevitch, l'*Ulysse* de James Joyce, etc.

Il s'agit ensuite d'un concept volontiers *transhistorique*. L'effet Tivi est effectivement décrit comme le résultat d'un désir ancestral – le « désir de télévision » – déjà présent dans l'allégorie de la Caverne. Les « spectateurs » enchaînés assisteraient, en effet, à « la première émission de télévision jamais décrite » – « le soleil ne projet[ant] pas un film déjà réalisé » mais « cré[ant] instantanément un spectacle avec les éléments du réel »[125]. Si le théoricien relève dans le mythe de Platon l'expression d'un tel désir, c'est avant tout, et de son propre aveu, dans le but de *reprendre* au cinéma ce qu'une lignée d'exégètes (depuis Henri Bergson) lui a illusoirement attribué.

L'entreprise de Fargier témoigne donc, originalement, d'une revendication de spécificité à l'endroit de la vidéo. En réponse à celles et ceux considérant l'art vidéo comme la simple déclinaison électronique d'usages proprement cinématographiques[126], le théoricien brandit en effet un concept qui, en quelque sorte, prend le cinéma de vitesse. Avec l'effet Tivi, il n'est plus possible d'invoquer l'émergence historique de l'art vidéo, située dans les années 1960, pour justifier l'hypothèse d'un geste de répétition infantile (présageant éventuellement une autonomie ultérieure). La vidéo ne répète pas avec ses moyens propres ce que le cinéma accomplit déjà puisque la vidéo recouvre plus largement un *désir* dont l'apparition serait bien antérieure à la technologie qui, au vingtième siècle, en a permis l'actualisation. La vidéo, de fait, aurait précédé le cinéma. Elle ne saurait donc se faire taxer de plagiat et regagne dès lors, augmentée de quelques résonances anthropologiques, la spécificité que ses détracteurs lui avait confisquée.

Bien qu'il fasse remonter ce « désir de télévision » à l'Antiquité grecque, le théoricien s'intéresse principalement aux productions artistiques vingtièmistes, contemporaines de l'*invention* télévision. Au delà des affinités personnelles, cet intérêt repose sur le préalable suivant : dans la mesure où le « désir de télévision » aurait constitué l'horizon inconscient[127] de maintes productions artistiques depuis des siècles, la mise au point dans les années 1920

[125] Jean-Paul Fargier, « La Télévision pure » [2004], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, *op. cit.*, p. 19.
[126] Voir à ce sujet la seconde partie de notre entretien avec Fargier « Souvenirs d'un défricheur, ou la vidéo gagne du terrain », consultable sur le site *Débordements.fr* à l'adresse : http://www.debordements.fr/spip.php?article156 [Consulté le 26 août 2016]
[127] « Ni Pollock ni Joyce ni même Duchamp n'auraient pu nommer avec exactitude la force qui les propulsait en avant. », Jean-Paul Fargier, « Paik et Joyce. Ondes de choc » [1997], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, *op. cit.*, p. 56.

d'une technique effective de vision à distance aurait nécessairement obligé les arts à réévaluer leurs capacités expressives. Si bien que désormais, toute production étrangère aux potentialités de la télévision (simultanéité, vitesse, hétérogénéité, etc.) apparaîtrait comme dépassée. Recouvrant les nombreuses modalités de présence du « télévisuel » au sein des œuvres, l'effet Tivi est ainsi employé par Fargier comme un opérateur théorique et critique – à la fois clé de lecture et indice de modernité.

Plus spécifiquement, tel qu'il s'exprime au cinéma, l'effet Tivi opère un déplacement par rapport aux questionnements actuels des études cinématographiques. Selon Fargier, un brin provocateur, le cinéma ne serait rien moins qu'une « télévision ratée[128] », œuvrant, dans le meilleur des cas, à la fabrication d'un ersatz de direct. Les meilleurs cinéastes (L'Herbier, Gance, Renoir, Godard, Resnais, Rohmer, Rozier, Rouch, Ozu, Muratova, Tashlin, Tarantino, etc.) rivaliseraient ainsi d'ingéniosité pour atteindre une impression d'instantanéité, orientant toutes leurs ressources formelles vers le dépassement impossible d'un handicap originel : le différé. Un tel postulat, partiellement influencé par l'impureté bazinienne[129], établit en définitive que le meilleur du cinéma aurait toujours cherché à passer outre les limites imposées par sa technique. Dès lors, le cinéma, dès ses origines, s'inscrirait dans une *hybridité* de principe, non pas au sens où André Gaudreault relève une « intermédialité » dans le « cinéma des premiers temps »[130], mais plutôt au sens où un inconscient l'aurait guidé en sous-main vers cet horizon d'altérité : la télévision. La question pour le moins symptomatique « jusqu'où va le cinéma ? », déclinée sous diverses formes ces dernières années[131], se voit donc remplacée par son envers : « d'où part le cinéma ? ». Réponse : d'un « désir de télévision ». De sorte qu'il n'est plus besoin d'interroger les frontières propres d'une supposée spécificité cinématographique – le cinéma n'ayant jamais eu lui-même *sa* spécificité en ligne de mire.

Enfin, identifier les manifestations de l'effet Tivi au cinéma supposent une attention toute particulière aux détails. Et en particulier, au plus significatif d'entre eux : le téléviseur, logé accessoirement dans le décor d'une scène, et qui bien souvent, selon Fargier, « ser[t] de baromètre à la pression esthétique qui circule dans le film[132] ».

---

[128] Jean-Paul Fargier, « Antenne et tabou » [1993], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, *op. cit.*, p. 154.
[129] Dans « La Télévision pure », à plusieurs reprises, Fargier fait référence à l'article d'André Bazin « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » [1952], présent dans *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et Langage*, Paris, Cerf, « 7ème art », 1958, et conservé dans la compilation de 1985.
[130] Voir notamment André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle historie du cinématographe*, *op. cit.*
[131] Voir exemplairement Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, *op. cit.* et bien sûr Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, *op. cit.*
[132] Jean-Paul Fargier, « La Télévision pure » [2004], *op. cit.*, p. 24.

Si le cheminement conceptuel de Fargier est né d'une rivalité entre deux pratiques, elle-même entée sur l'aporie d'une « guerre des supports[133] », le résultat subsume toute démarcation catégorique. Il n'est plus question de jouer l'art vidéo *contre* le cinéma expérimental puisqu'ils sont tous deux animés par une même force vive, qui a pour nom « désir de télévision ».

L'élaboration théorique de Fargier est éminemment problématique. Le théoricien postule, en effet, l'existence d'un désir immémorial, reconduit de siècle en siècle, et finalement actualisé par la technologie électronique. Le direct incarnerait un point d'idéalité vers lequel aurait été tendue *grosso modo* toute l'histoire de l'humanité (au moins depuis Platon). Or, il va de soi qu'une telle fiction théorique pèche par téléologie. Fargier interprète, en effet, tout ce qui a précédé la télévision à l'aune de ses possibilités effectives, et par déformation rétrospective, il projette sur des recherches (qu'il se garde bien de détailler) un objectif unique, qui n'aurait jamais été formulé comme tel, mais qui pourrait se définir *in fine* comme la recherche obstinée d'une transmission d'images en direct. La contextualisation historique est ainsi évacuée au profit d'une relecture idéaliste.

Nous allons maintenant analyser en détails un dossier consacré à Nam June Paik, publié dans les *Cahiers du cinéma* en 1979 sous la direction de Fargier, car il est exemplaire de plusieurs écueils rencontrés par la théorie de la vidéo et invite de fait à redéfinir certains enjeux historiographiques.

[133] Je reprends ici le titre d'un article militant de Fargier consacré aux rapports entre cinéma et vidéo, publié dans le journal *L'Idiot international* en 1970. (Nous n'avons malheureusement par retrouvé la référence détaillée.)

4. Dossier Nam June Paik, *Cahiers du cinéma*, n°299, avril 1979

4-a Le truquage, un « accident » dans l'histoire du cinéma ?

Le numéro 299 des *Cahiers du cinéma* consacre un dossier à l'artiste d'origine coréenne Nam June Paik, comprenant un article de Jean-Paul Fargier et un entretien. Ce numéro constitue un *hapax* dans l'histoire des *Cahiers* puisque le visage de Paik – qui n'est ni un acteur, ni un cinéaste, ni un producteur, ni un historien ou théoricien du cinéma – orne la couverture[134]. Si la vidéo inaugurait dans le numéro 285 un passage de la marge au centre avec le dossier consacré à l' « expérience » d'Armand Gatti, *Le Lion, sa cage et ses ailes*, elle est ici une nouvelle fois promue, occupant l'espace régulièrement dédié aux films soutenus par la revue. À première vue donc, cette couverture signifie que les *Cahiers* accorde la même attention au vidéaste Paik qu'à des cinéastes comme Chaplin (n°285), Ozu (n°286), Truffaut (n°287), etc. L'article intitulé « Paikologie » établit un recensement des principales bandes du vidéaste[135] avant d'en commenter la nouveauté selon diverses lignes de partage entre cinéma et vidéo :

> « [Les composantes de l'image] sont toutes susceptibles d'une reprise électronique, car le vidéo-synthétiseur est d'abord un *analyseur* et il peut séparer toute forme de son contenu. Ainsi obtient-on la silhouette d'un personnage ou d'un objet, silhouette qui peut être tracée linéairement ou au contraire prise dans sa masse, comme une ombre portée. Et cette silhouette et cette masse peuvent être ensuite (ou instantanément) coloriées, étirées, élargies, volatilisées, multipliées par deux, par trois, à l'infini ou juxtaposées. […] Juxtaposées ou imbriquées : cet hétérogène ne se limite pas à l'alternance de valeurs abstraites et concrètes entre deux séquences ou même deux plans, il s'étend aussi à l'intérieur du plan. Et sans doute est-ce ce *montage dans le plan* qui constitue la spécificité la plus excitante de l'image vidéo.[136] »

L'auteur détaille ici le travail d'abstraction que permet l'usage du « vidéo-synthétiseur », cette machine à effets (inventée par Paik et l'ingénieur Shuya Abe) capable de modifier les prises de vue sur commande. Les procédés électroniques mémorisés par le synthétiseur offrent, en effet, la possibilité – par la simple pression de touches – d'altérer la forme des figures enregistrées

[134] Arrêt sur image extrait de la bande *Edited for TV* (Nam June Paik, 1975). Un sous-titre anglais a lui aussi été reproduit, fixé par le gel de l'image : « *But then I thought : actually "zen" is boring too.* ».
[135] *Global Groove* (1973), *Tribute to John Cage* (1974), *Guadalcanal Requiem* (1976), *Merce by Merce* et *Merce by Marcel* (1977) et *Media Shuttle : New York-Moscou* (1978).
[136] Jean-Paul Fargier, « Paikologie », *Cahiers du cinéma*, n°299, avril 1979, p. 7.

(personnages et objets mais plus largement, n'importe quel motif fixé sur bande). Les quelques exemples d'altération énumérés ne sont pas sans évoquer le travail des cinéastes d'animation. Sont ainsi mentionnées des « silhouettes » et des « masses », « coloriées », « étirées » « élargies », « volatilisées » et « multipliées ». Or, il s'agit ici d'effets générées par un instrument sur des prises de vues réelles. Les figures ne sont pas créées de toute pièce mais d'abord enregistrées par une caméra vidéo puis analysées et réinventées par le synthétiseur selon l'effet recherché. Chaque prise de vue représente donc l'équivalent d'une banque de données, toutes susceptibles d'être isolées puis *réinterprétées* (comme le serait une partition musicale). Les « images concrètes », c'est-à-dire l'enregistrement des apparences, cohabitent, dans le travail de Paik, avec des « images abstraites », c'est-à-dire l'*interprétation* électronique de ces apparences.

L'hétérogénéité des compositions de Paik se définit structurellement par la cohabitation des ces deux types d'images mais touche aussi la nature même des seules « images abstraites ». Le traitement électronique des images enregistrées donne effectivement naissance à un produit hybride derrière lequel se laisse encore reconnaître la forme première. Fargier ne l'évoque pas mais ces images sont elles-mêmes hétérogènes en tant qu'elles font s'entrelacer deux régimes de représentation (l'enregistrement des apparences et leur interprétation, simultanément). Si l'ingéniosité de cette machine n'est pas à questionner, il faut néanmoins signaler que de tels effets d'hybridation étaient déjà réalisables sans le recours à la vidéo, grâce au rotoscope par exemple[137] .

Par ailleurs, Fargier insiste sur l'autre procédure de montage qui unit chez Paik, à côté de la simple juxtaposition, les divers types d'images, à savoir : l'imbrication ou « montage dans le plan ». Les « images abstraites » sont ainsi régulièrement incrustées dans les « images concrètes » et vice-versa. Le critique désigne cette procédure comme la « spécificité la plus excitante de l'image vidéo ». Mais que recouvre précisément ce terme de « spécificité » ? Désigne-t-il une possibilité massivement exploitée par les vidéastes – une *spécialité* – ou une procédure que la vidéo serait seule à pouvoir effectuer ? En quoi le « montage dans le plan »

[137] Le rotoscope est « une machine qui permet, par rétroprojection, de décalquer les mouvements de personnages réels pour les appliquer à des personnages de dessin animé. On copie l'image sur papier, ce qui donne évidemment une animation extrêmement fluide (puisque basée sur des mouvements réels), le décalage entre le dessin et la réalité créant un choc visuel. », Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, p. 35. [2ème édition] Le rotoscope et le synthétiseur ont ceci de commun qu'ils emploient tous deux l'image de la réalité extérieure comme un matériau de base. Que cette réalité serve de patron aux mouvements des figures dessinées ou de partition à exécuter électroniquement, elle constitue dans les deux cas le support visible d'une interprétation libre. Les images alors réalisées se présentent comme le site d'une rencontre entre l'enregistrement mécanique ou électronique de la réalité extérieure et la recréation imaginaire de cette réalité. Elles laissent apparaître ces deux couches de représentation, comme par transparence. À première vue donc, la vidéo telle que la pratique Paik s'engage dans une direction que le cinéma (d'animation) emprunte déjà.

serait-il, en effet, spécifique à la vidéo, étant entendu qu'il lui préexiste de plus d'un demi-siècle ? Dans le paragraphe suivant, à l'occasion d'une longue parenthèse, Fargier livre quelques éléments de réponse :

> « (Certes on pourrait dire que nul effet électronique, nul truquage vidéo, jusqu'à preuve du contraire, n'est irréalisable par le cinéma à force de temps et d'ingéniosité, d'ailleurs Méliès a (presque) tout fait. Mais il se trouve que, de plus en plus, le cinéma fait appel à la vidéo pour des effets spéciaux, des truquages, des génériques. Et ce n'est pas seulement une question d'économie ou de rendu, d'élégance, c'est aussi, semble-t-il, que ce qui est de l'ordre de l'accidentel pour le cinéma est pour la vidéo de l'ordre de l'essentiel. Question de *temps*.)[138] »

Une distinction entre cinéma et vidéo se trouve ici posée en termes de « temps et d'ingéniosité » : la vidéo permettrait de créer certains effets plus rapidement et plus facilement que le cinéma. Le traitement du signal vidéo en régie, signal subdivisé en plusieurs groupes d'informations manipulables (chrominance, luminance, etc.) serait *a priori* plus commode que la mise en œuvre d'un système de cache/contre-cache. Si la position d'un cache n'est pas correcte ou si les déplacements des individus filmés ne sont pas bien calculés, l'illusion peut en effet se dévoiler et il faut alors tout reprendre depuis le début[139]. De plus, la vidéo permet d'obtenir un aperçu immédiat de la manipulation sans engager aucun frais de développement en laboratoires. C'est pourquoi, potentiellement, le cinéma ferait régulièrement appel à la vidéo pour « des effets spéciaux, des truquages, des génériques ». Elle constituerait en quelque sorte un auxiliaire, facilitant des procédures ponctuelles. Mais Fargier ne s'arrête pas à ce pragmatisme : selon lui, le cinéma n'emploierait pas la vidéo parce qu'elle facilite l'exécution des truquages, qu'elle coûte moins cher et assure un meilleur rendu, il l'emploierait parce qu'elle est *essentiellement* faite pour ce qui ne relève chez lui que de l' « accidentel ». En somme, le cinéma convoquerait la vidéo pour les truquages parce que la vidéo, ontologiquement, serait vouée à créer des truquages. Puis Fargier termine sa parenthèse

[138] Jean-Paul Fargier, « Paikologie », *art. cit.*, p. 7.

[139] « Les vues, entre autres, jouées par un seul personnage, et dans lesquelles la pellicule est exposée successivement jusqu'à dix fois consécutives dans l'appareil à enregistrer, sont d'une difficulté telle que cela devient un véritable casse-tête chinois. L'acteur jouant dix fois des scènes différentes, doit se rappeler exactement à chaque seconde, pendant que la pellicule défile, ce qu'il a fait au même moment pendant les passes précédentes, et l'endroit exact, où il se trouvait sur scène. C'est à cette seule condition que le jeu des dix artistes (qui ne font qu'un) peut concorder exactement, d'une part ; et, d'autre part, si à l'une des passes l'acteur fait un geste malencontreux, où son bras passe devant un personnage photographié à la passe précédente, il s'ensuit des transparences et du flou qui débinent le truc. », Georges Méliès, « Les vues cinématographiques », in Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1970, p. 106.

par une formule laconique qui appelle un commentaire : « Question de *temps* ».

L'auteur indexe la spécificité d'une pratique sur la fréquence d'un usage. Cela suppose avec un peu d'exagération qu'une spécificité pourrait presque être dégagée statistiquement, en calculant l'usage moyen d'une pratique donnée. En effet, selon Fargier, puisque le cinéma a utilisé le truquage de manière sporadique, il revêtirait chez lui le statut d'un accident. À l'échelle d'un film (narratif) et par métonymie à l'échelle de l'histoire du cinéma (dominant), les truquages sont des « accidents » c'est-à-dire des embardées passagères, tournant le dos à l' « essence » du cinéma (que Fargier, du reste, se garde bien de formuler). En revanche, puisque la vidéo les utilise fréquemment depuis plus d'une décennie, ils seraient censés constituer son essence même. Si cette explicitation est désignée par l'auteur comme une « [q]uestion de *temps* », c'est que l'usage intensif du truquage, notamment emblématisé par les films de Méliès, occuperait dans l'histoire du cinéma (dominant, encore une fois), un espace/temps relativement isolé, petite enclave désignée sous le nom de « cinéma des premiers temps[140] ». Plus particulièrement, Méliès appartient, à l'intérieur du « cinéma des premiers temps », à ce que Tom Gunning a nommé le « cinéma d'attraction », dominant avant 1906-1907 et la phase de « narrativisation » du cinéma, puis survivant ensuite sous forme de composantes attractives ponctuelles, plus ou moins importantes, dans les films narratifs[141].

Selon Fargier, les films à « trucs[142] » seraient donc des « accidents » – peut-être « pré-vidéographiques », nous le verrons – dans l'histoire du cinéma. Il faut prendre toute la mesure d'une telle déclaration et tenter de comprendre ce qu'elle suppose comme modèle historique. Si l'auteur ne projette évidemment pas d'écrire une histoire du cinéma dans cet article consacré à Nam June Paik, son opposition entre « accidentel » et « essentiel » engage néanmoins une articulation précise entre le « cinéma des premiers temps » et ce qui lui a succédé, elle-même sous-tendue par une certaine idée du cinéma.

Fargier semble s'adosser à un modèle historique qui supposerait la *conquête* d'une essence cinématographique[143]. Le « cinéma des premiers temps » auquel appartient le maître de Montreuil serait, en ce sens, considéré comme un terrain d'expérimentations, multipliant les « accidents », c'est-à-dire les écarts par rapport à l'essence du cinéma, jusqu'à ce qu'en

[140] Appellation dont la paternité revient à André Gaudreault et dont il fait la critique dans son article « *Les Vues cinématographiques* selon Georges Méliès, ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)... », in Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?Actes du colloque de Cerisy-la-salle, 13-22 août 1996*, Paris, Colloque de Cerisy/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 111-131.

[141] Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » [1986], *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, AFRHC, n°50, décembre 2006, p. 55-65.

[142] Georges Méliès, « Les vues cinématographiques », in Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 106.

[143] C'est, par exemple, la perspective adoptée par l'historien Georges Sadoul. Voir exemplairement Georges Sadoul, *Conquête du cinéma*, Gedalge, coll. « Grand Pavois », 1960.

1908, cette « essence » soit sur le point d'être fixée, notamment grâce aux films *Biograph* de D. W. Griffith. Cette histoire du cinéma considérant les films de Méliès comme des « accidents » est avant tout une histoire du cinéma narratif de type « griffithien » ou « post-griffithien »[144]. En outre, si cette histoire considère le cinéma avant 1906-1907 comme une somme d'essais ayant finalement abouti à la mise au point de codes narratifs institutionnalisés, elle ne peut échapper au danger de la téléologie.

Cependant, une telle réflexion ne pourrait être celle d'un historien spécialiste du cinéma d'animation ou d'avant-garde. Le regard que porte Fargier sur la vidéo est, semble-t-il, entièrement déterminé par sa formation cinéphilique. Affirmer, en effet, la dimension accidentelle du cinéma de Méliès, en partie fondé sur l'illusionnisme, c'est reléguer parmi les objets étrangers au cinéma tous les films pratiquant la manipulation du matériau en vue de certains effets perceptifs. Cette « [q]uestion du *temps* » est biaisée par la perspective de Fargier car si le truquage intensif est désigné comme un moment du cinéma narratif (ses premières années), d'autres lignées de films en appliquent encore les trouvailles en 1979[145]. En d'autres termes, le truquage est encore d'actualité pour les films qui échappent aux codes narratifs institutionnalisés. Fargier ne postule donc pas un renouvellement du cinéma par la vidéo, il postule plutôt l'émergence d'un nouvel art par l'exploitation systématique d'un usage supposément abandonné par le cinéma dominant, car non spécifiquement cinématographique. Or, il suffit de porter le regard du côté de cinématographies plus marginales pour voir s'effondrer une telle construction théorique.

L'analyse de Fargier s'explique probablement par le manque d'études consacrées au « cinéma des premiers temps » en cette fin de décennie. En effet, la redécouverte des films tournés entre 1900 et 1906 n'a été amorcée qu'en 1978 par le Congrès de la FIAF organisé à Brighton[146]. Comme l'ont écrit André Gaudreault et Tom Gunning, l'histoire du cinéma s'est

---

[144] Ces adjectifs sont empruntés à un article d'André Gaudreault dont il sera question plus loin.

[145] Par exemple : les films d'Harry Smith, à propos desquels Dominique Noguez écrit : « De 1939 à aujourd'hui, c'est la même étonnante perfection, les mêmes couleurs éclatantes, la même féerie. "Smith le magicien" : on pense à Méliès. Chez Méliès (par exemple dans *La Conquête du pôle*), on voit aussi des étoiles de neige se promener dans le ciel noir, on voit aussi, à chaque choc (à chaque coup de baguette magique), des métamorphoses se produire. », Dominique Noguez, « Les quatre mille farces du diable : le cinéma d'Harry Smith », *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'Avant-Garde », 2010, p. 98.

[146] La première publication française relayant l'événement date de 1979. Il s'agit du numéro 29 des *Cahiers de la Cinémathèque* intitulé *Le cinéma des premiers temps (1900-1906)*, publié à l'hiver 1979 sous la direction d'André Gaudreault – soit plus de six mois après l'article sur Paik. Dans la présentation, Gaudreault insiste sur le fait suivant : « […] on peut dire, sans prétention aucune, que ce numéro spécial des *Cahiers de la Cinémathèque* vient combler un vide certain : celui de l'étude approfondie (même si elle est encore incomplète) de la production cinématographique des années 1900 à 1906 d'un pays qui allait, ultérieurement, dominer la production cinématographique mondiale : les États-Unis. », André Gaudreault, « Présentation », in André Gaudreault (dir.), *Cahiers de la Cinémathèque*, n°29, « Le cinéma des premiers temps (1900-1906) », Perpignan, hiver 1979, p. 3.

alors trouvée face à un « défi » que lui lançaient ces films retrouvés, l'obligeant à revoir les modèles théoriques qui soutenaient la discipline[147]. Dès lors, les histoires encyclopédiques, linéaires et causales (Georges Sadoul, Jean Mitry, Lewis Jacobs, etc.) furent vertement critiquées. Revenant sur ce « renversement », Gaudreault a synthétisé les principaux travers de cette première manière d'écrire l'histoire du cinéma :

> « L'histoire "traditionnelle" du cinéma, contre laquelle les chercheurs de la nouvelle génération ont pris position depuis Brighton, se caractérise […] par une conception *idéaliste* du cinéma et par une vision *téléologique* de son histoire, une vision au sein de laquelle […] chaque événement ne serait qu'une étape plus ou moins éloignée de l'idéal à atteindre, soit ce cinéma que l'on désigne comme "classique". C'est d'ailleurs en vertu de cette norme idéale d'un cinéma "à venir" que le cinéma des premiers temps ne pouvait apparaître, pour les historiens traditionnels, que comme un cinéma "primitif", dont l'unique but aurait été de tendre, par nécessité, vers l'accomplissement du "potentiel" de la *cinématographicité*. En vertu de son caractère idéaliste, pareille conception ne pouvait, pour les critiques de l'histoire traditionnelle du cinéma, que déformer la réalité du phénomène à l'étude, puisqu'elle consistait à lui appliquer des normes qui lui était totalement étrangères.[148] »

La distinction entre les dimensions « accidentelle » et « essentielle » d'un usage à l'intérieur d'une pratique donnée tend à recouper celle proposée, selon Gaudreault, par « l'histoire traditionnelle » entre un « cinéma primitif » et un cinéma accompli – ces deux distinctions participant d'une visée idéaliste du cinéma et de la vidéo. Pour Fargier, en effet, le « montage dans le plan » notamment expérimenté par Méliès (mais aussi par Porter, Zecca, de Chomón, etc.) n'était pas dirigé vers « l'accomplissement du potentiel de la *cinématographicité* », comme l'écrit Gaudreault. Ou pour le dire autrement, il n'était pas conforme à l' « essence » du cinéma (pour mystérieuse qu'elle soit). Les truquages sont ainsi rétrospectivement analysés comme des « accidents » sur le chemin emprunté – depuis – par le septième art. Une telle rétrospection dans l'analyse signe précisément la téléologie de l'approche[149]. Ces « accidents » de parcours, en revanche, seraient semble-t-il d'essence vidéographique. Voilà comment

[147] André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, Colloque de Cerisy, 1989, p. 49-63.
[148] André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, *op. cit.*, p. 21.
[149] Selon Gunning, l'« histoire traditionnelle » a considéré comme une « erreur » ce qui est désigné par Fargier comme un « accident ». La proximité des termes vaut d'être soulignée. Voir Tom Gunning, « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, n°5, Paris, printemps 1994, p. 129-139.

Fargier parvient à maintenir à flot sa défense de la vidéo comme pratique spécifique, rigoureusement distincte du cinéma. Il y aurait eu du vidéographique avant la vidéo, exprimé au moyen d'une technique... cinématographique !

À propos du sort fait à Méliès par « l'histoire traditionnelle », Gaudreault a souligné en diverses occasions la solution de continuité entre les productions du maître de Montreuil et le film narratif institutionnalisé. Cependant, cet écart ne signifie pas que le travail de Méliès soit anti-cinématographique ou pré-vidéographique. De telles sentences passent pour déformations rétrospectives. Il indique simplement qu'il existe historiquement au moins deux manières de concevoir l'articulation entre la *production* des films (modes de financement, écriture, réalisation, « mise en scène », énonciation, etc.) et leur *réception* (modes d'investissement affectif, comportement du spectateur, lieux de consommation, etc.) :

> « Dans ses films de prestidigitation (avec ou sans amorce de récit), Méliès conserve les conventions de scène nécessaires à la bonne marche du numéro : il entre dans le champ, salue son public, lui souligne les meilleurs effets, etc. En un mot, il interpelle la caméra, et, partant, le spectateur. […] Cette reconnaissance de la présence différée du public (et de la présence immédiate de la caméra) suppose un rapport spectateur/écran tout à fait différent de celui qui s'imposera dans le cinéma griffithien et post-griffithien. C'est d'ailleurs à la construction des règles de représentation d'un univers clos et autonome, dont la première condition d'existence repose sur cette négation implicite de la présence du spectateur, que s'emploiera Griffith et, après lui, toutes une lignée de cinéastes pour qui il est de la première importance que le spectateur soit emporté dans un univers diégétique crédible et, d'une certaine manière, vraisemblable. Or Méliès n'a, en définitive, absolument rien à voir avec la constitution de cet univers clos et autonome.[150] »

Une telle mise au point contribue à définir le cinéma comme un objet historique multiple. Elle établit, en effet, que le rapport spectateur/écran n'est pas une donnée fixée une fois pour toutes comme un trait définitoire – « essentiel » – du cinéma. Et si, d'un film de Méliès à un film de Griffith, ce rapport change, c'est que les deux hommes se sont fixés des objectifs différents : l'un veut « épater » son public et l'autre l' « émouvoir »[151]. Il n'empêche que Méliès n'est pas *moins* cinématographique que Griffith[152]. Le seul moyen de quantifier l'épithète

[150] André Gaudreault, « "Théâtralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès », in Madeleine Malthête-Méliès (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Méridiens, Klincksieck et Cie, 1984, p. 206, p. 207-208.
[151] *Ibid.*, p. 213.
[152] Gaudreault y reviendra explicitement dans un texte plus tardif : « […] le langage cinématographique de l'institution n'est pas plus "cinématographique", *en soi*, que le langage mis de l'avant, dans leurs "vues animées",

« cinématographique » est, en effet, de postuler en amont une idée normative, transhistorique et homogène de ce qu'est le cinéma (et de ce qu'il sera de tout temps). Les films peuvent, dans ce cas, être évalués selon leur degré de conformité à cette norme. On dira rétrospectivement que tel film est plus ou moins cinématographique que tel autre. Dans son texte, Gaudreault combat cette idée en rappelant la nécessité d'évaluer les films à l'intérieur du contexte qui leur est le plus contemporain[153]. Comment, en effet, évaluer Méliès au regard de Griffith, quand l'un commence à réaliser en 1896 et l'autre en 1908 ? C'est parce que les premiers historiens ont écrit à la lumière d'une forme jugée idéale – le film narratif, normalisé par Griffith – que leurs histoires paraissent suivre une progression relativement harmonieuse faite d' « accidents » et de jalons dirigés vers un accomplissement.

Après avoir rappelé la distinction entre la découpe et le fondu, Fargier établit l'incrustation comme « le prototype de toutes les opérations d'analyse et de synthèse d'images générées électroniquement[154] », précisant qu'

> « [à] partir de ce principe *d'inclusion* – mais aussi d'exclusion : un fragment d'image en emboutit un autre – on peut imaginer les avatars les plus complexes, les métamorphoses les plus improbables, une hétérogénéité infinie.[155] »

L'auteur met en avant la place centrale de l'incrustation dans la pratique vidéographique. Cependant, il précise bien qu'elle entre en jeu comme « prototype » c'est-à-dire comme modèle structurel dans « toutes les opérations d'analyse et de synthèse d'image ». Ces deux termes d' « analyse » et de « synthèse » couvrent certes un large éventail de mélanges d'images possibles, mais il faudrait répondre à Fargier que ces mélanges résultent avant tout de choix déterminés effectués par le vidéaste « metteur en page[156] » en vue de produire tel effet qu'il jugera nécessaire. Rien ne l'oblige en effet à procéder à l' « analyse » ou la « synthèse » des images enregistrées : c'est une *option* qu'il pourra éventuellement choisir une

---

par les "cinématographistes". Le *langage cinématographique* n'est pas spécifique de l'"appareil de base", comme on disait à une certaine époque, il est spécifique, précisément, de l'*institution*. », André Gaudreault, « *Les Vues cinématographiques* selon Georges Méliès, ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)... », *op. cit.*, p. 119.

[153] « […] il est désormais assez communément admis de considérer le travail des précurseurs du cinéma à partir de sa finalité et de sa spécificité propres. », André Gaudreault, « "Théâtralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès », *op. cit.*, p. 201.

[154] Jean-Paul Fargier, « Paikologie », *art. cit.*, p. 7.

[155] *Idem*

[156] Comparant l'incrustation au « *détourage* de photo dans une mise en page », Fargier rappelle (p. 7) que Jean-Christophe Averty, « le seul homme de télévision en France à avoir exploré toutes les possibilités artistiques de l'incrustation », inscrivait dans ses génériques les mentions « réalisation et *mise en page* ». (Les italiques sont de l'auteur.)

fois les prises de vues terminées, au même titre que la simple juxtaposition bout à bout des images ou encore le fondu. La possibilité technique ne saurait justifier l' « essence » d'une pratique. Après tout, le cache/contre-cache cinématographique était lui aussi *possible*, et il a été jugé rétrospectivement comme « accidentel » par Fargier. Ces inclusions/exclusions ne déterminent donc en rien la possibilité d'enregistrer des images vidéo. Il est ainsi tout à fait concevable d'employer la vidéo par commodité, uniquement pour recueillir des durées plus importantes qu'avec une caméra argentique, sans avoir par ailleurs à changer de bobines. Ce qu'affirme finalement Fargier, c'est que l'usage d'incrustations permet d'explorer, à un degré inédit, l'hétérogénéité de la forme audio-visuelle. Mais rien, dans le texte, ne prouve que la vidéo serait *exclusivement* faite pour cela. *A contrario* l'auteur n'établit jamais, dans aucun de ses textes, que l' « essence » du cinéma serait par exemple le ralenti ou l'accéléré, et que tout film se devrait d'en exploiter *systématiquement* les possibilités. Or, le cinéma était, avant la vidéo, le seul à pouvoir modifier la vitesse d'images temporelles – et le seul, d'ailleurs, à pouvoir en fabriquer. Si le cinéma d'avant-garde a usé en abondance de ces variations de vitesses, le cinéma « griffithien » et « post-griffithien », en revanche, les a marginalisées. Et bien que les deux types de cinéma aient cohabité, l'histoire « traditionnelle » – derrière laquelle semble se ranger l'auteur – s'est adossée au cinéma dominant. Les expérimentations d'un potentiel spécifique au médium ont donc été écartées au profit d'un récit transparent. Pourquoi vouloir alors ériger le truquage – cette facilité vidéographique – en « essence » vidéographique ?

4-b L'utopie vidéo, au croisement de l'art et de la science

À partir des incrustations de Paik, Fargier pose une autre distinction d' « essence » entre le cinéma et la vidéo :

> « Vidéo : *je vole*. Et non pas : je vois. Tel serait, pour Nam June Paik, le sens ultime de l'image électronique. L'art vidéo n'est pas le cinéma ; l'art vidéo, selon Paik, a davantage partie liée avec notre résistance à la pesanteur qu'avec notre désir de voir ; il est moins un coup d'œil qu'un coup d'aile. Qui a été touché, au plus profond par les vidéogrammes de Paik, ne peut que prendre au sérieux, philosophiquement sinon économiquement, ses déclarations enthousiastes concernant le triomphe de la vidéo sur le principe de gravité universelle. Et sous les paroles de prospectives écologiques, entendre la petite musique du désespoir métaphysique. Mort, où est ta victoire ? Je vole... Postulat d'un Euclide du

> temps d'après Einstein, sans doute est-ce cette croyance qui fait les œuvres de Paik si émouvantes.[157] »

Si la présence d'appareils optiques (télescope, loupe, caméra, etc.) à l'intérieur de films peut produire un effet spéculaire, désignant le spectateur de cinéma comme un voyeur, c'est qu'il y a convergence entre deux occurrences d'un même acte fondamental : celui de voir. Or, c'est un truisme, le spectateur de vidéo ne vole pas en voyant un personnage ou tout autre chose voler à l'image. Par ailleurs, il n'a pas fallu attendre la vidéo pour assister à des actions cinématographiques dépassant de loin les limites physiologiques du corps humain ou invalidant les lois de la pesanteur. Le cinéma fantastique s'est d'ailleurs fait une spécialité de ce type de prouesses. À un niveau moins explicite, le don d'ubiquité du spectateur, par exemple, constitue une performance surhumaine que seul le cinéma a été capable d'offrir. En résumé, la vidéo ne saurait être autre chose qu'une technique d'enregistrement offrant *éventuellement* la possibilité *via* une régie de composer des montages d'images produisant *l'illusion* de corps libérés de la pesanteur.

La déclaration de Paik, que Fargier encourage à « prendre au sérieux », peut faire songer aux réactions émerveillées des premiers commentateurs du cinématographe. Ainsi, par exemple, pouvait-on lire dans *La Poste* du 30 décembre 1895 ces lignes célèbres :

> « […] lorsque tous pourront photographier les êtres qui leurs sont chers non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue.[158] »

Cependant, le cinéma n'a pas éradiqué la mort, ou alors à un niveau *symbolique*. Un cinéaste, théoricien et philosophe comme Jean Epstein prendra toute la mesure de cette malléabilité du temps introduite par le cinéma[159]. Or, ici, Paik et Fargier postulent – non sans quelque malice, supposons-nous – « le triomphe de la vidéo sur le principe de la gravité *universelle* » (je

[157] Jean-Paul Fargier, « Paikologie », *art. cit.*, p. 7.
[158] Anonyme, *La Poste*, 30 décembre 1895, in Daniel Banda et José Moure (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2008, p. 41.
[159] Epstein écrit par exemple : « […] si l'accéléré et le ralenti introduisent tant de nouveauté dans les apparences visibles, c'est qu'ils reproduisent les choses dans un système de relations où, pour la première fois dans toute l'histoire des techniques de représentation, la quatrième dimension, celle du temps, joue un rôle de variable non moins important que celui des trois dimensions d'espace, et où cette durée peut être figurée avec la même liberté d'interprétation, de grossissement ou de compression, que les distances spatiales. Dans une telle perspective, il n'y a plus de forme sans mouvement ; il n'existe plus d'objets, mais des événements. », Jean Epstein, « Le gros plan du son », *Esprit de cinéma*, 1946-1949, *Écrits sur le cinéma*, tome 2 : 1946-1953, Paris, Seghers, coll. « Cinéma Club », 1975, p. 109. Epstein a le mérite d'établir une claire distinction entre l'image et le monde, rangeant le cinématographe parmi les « techniques de représentation ».

souligne). Une telle formule pose assurément problème car elle mêle deux niveaux de réalité. Elle superpose, en effet, le monde réel au monde généré électroniquement sur l'écran du moniteur. La vidéo triomphe peut-être de la gravité, mais uniquement de la gravité d'un monde fixé sur bande. Selon quelles modalités la vidéo pourrait-elle alors constituer un bouleversement philosophique ? Peut-être est-elle *l'illustration* de quelque théorie mais elle n'apporte rien de nouveau d'un point de vue philosophique. Rien qui n'aurait déjà été apporté par le cinéma et commenté par Epstein. Or, Fargier et Paik la rendent responsable d'une véritable rupture, convoquant Euclide et Einstein[160]. Si le synthétiseur vidéo permet de modifier à l'envi les images du monde, transformant l'écran en une page et les figures enregistrées en papiers découpés redisposés au gré de la fantaisie du vidéaste, son action demeure limitée aux images. Il ne révolutionne pas les lois de la physique *en dehors* de l'écran. Il fabrique des effets spéciaux c'est-à-dire une *illusion*. Par ailleurs, pourquoi ne pas attribuer cette révolution à Méliès car lui aussi a défié les lois de la pesanteur.

Fargier convoque d'ailleurs une nouvelle fois le cinéma des premier temps comme un modèle comparatif lorsqu'il commente l'énergie avec laquelle Paik fait voler toutes les figures de ses bandes :

> « […] tout vole. La haute voltige absorbe toutes les figures. Jusqu'à ces effets d'accéléré et de retour en arrière que Paik utilise avec la force naïve et jubilatoire des origines du cinématographe et qui deviennent, entre ses mains, autant qu'une réflexion sur la réversibilité du temps, une nouvelle démonstration que la gravité n'est nulle part invincible.[161] »

Les premières années du cinématographe sont donc créditées d'une « force naïve et jubilatoire ». Il faut supposer que passée cette effervescence, le cinéma a stabilisé une forme, considérée par les premiers historiens comme un idéal révélant le cinéma à lui-même. Le travail de Paik renouerait avec cette période d'expérimentations ou rien, semble-t-il, n'avait encore été fixé de manière stable. L'épithète « naïve » suppose que les années suivant cette

[160] Einstein et sa théorie de la relativité seront convoqués par Fargier et Don Foresta au cours d'une conversation sur le thème du hasard dans l'art publiée en 1981, soit trois ans après ce texte. Foresta y déclare notamment : « […] la vidéo est un bon moyen pour visualiser la réalité qui est impliquée par la théorie de la relativité. ». Décrivant une incrustation entre deux poings, il poursuit en affirmant que ce truquage permet de « visualis[er] une réalité qui est dans notre imagination et pas ailleurs. », Jean-Paul Fargier et Don Foresta, « Jamais la vidéo n'abolira le hasard. Conversation », *Traverses*, n°23, « Figures de la fortune », Revue du Centre de Création Industrielle, Paris, Éditions de Minuit, Centre Georges Pompidou, novembre 1981, p. 134. La mise au point de Foresta évite l'écueil auquel se heurte manifestement le texte de Fargier : les effets vidéo sont un moyen de *visualiser* une théorie.

[161] Jean-Paul Fargier, « Paikologie », *art. cit.*, p. 9.

ébullition furent celles d'un sérieux probablement emblématisé par l'ensemble de règles qui régirent la réalisation des films narratifs et que Gaudreault décrit comme les « règles de représentation d'un univers clos et autonome » reposant sur la « négation implicite de la présence du spectateur »[162]. En somme, Paik évoque dans la mémoire de Fargier une période de recherches conclue par la stabilisation progressive d'un usage en voie d'institutionnalisation, le film film narratif.

Mais Fargier aurait pu tout aussi bien privilégier d'autres usages et donc d'autres films ayant cohabité avec les films narratifs. De Méliès à Hans Richter, Harry Smith, Karel Zeman ou Zbigniew Rybczynski, il y a, en effet, d'autres lignées de films qui questionnent cette supposée naïveté attribuée aux premières années du cinématographe. Mais ce retour de la naïveté ne serait qu'apparent puisqu'il s'accompagnerait chez Paik d'un projet déterminé. Fargier décrit, en effet, les manipulations temporelles auxquelles se prête le vidéaste (« effets d'accéléré et de retour en arrière ») à la fois comme « une réflexion sur la réversibilité du temps » et « une nouvelle démonstration que la gravité n'est nulle part invincible ». Or, depuis la *Démolition d'un mur* des frères Lumière (1896), la réversibilité du temps est avérée. Quant à l'abolition de la gravité, comme il a été mentionné plus haut, elle est déjà visible chez Méliès. Les deux éléments évoqués ne relèvent donc pas en propre de la vidéo.

L'article de Fargier témoigne d'une fascination pour l'objet vidéo en tant que nouvelle technologie impliquant le renouvellement des procédures employées dans la production d'images et de truquages. Fascination, également, pour l'objet vidéo en tant que vecteur d'utopie. Cependant, si la transmission d'images en direct à échelle mondiale représente un événement inédit, les bandes de Paik, enregistrées une fois pour toutes, ne sauraient se prévaloir de la même nouveauté. Une incrustation vidéo fixée sur bande magnétique n'est pas fondamentalement différente d'une incrustation cinématographique fixée sur pellicule argentique. L'hétérogénéité induite est la même pour chacun des deux effets, qu'il s'agisse de Merce Cunningham marchant sur l'eau dans *Merce by Merce* (1977) ou des six têtes de Méliès alignées comme autant de notes sur la partition géante du *Mélomane* (1903). Il se produit manifestement un phénomène de recouvrement, dans le discours de Fargier, entre les possibilités de la vidéo comme moyen de (télé)diffusion et les bandes vidéo elles-mêmes[163] –

[162] André Gaudreault, « "Théâtralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès », *op. cit.*, p. 208.

[163] Au contraire, Paik lui-même établit une distinction claire entre ces deux aspects du travail en vidéo : « When given a choice between *truth* and *convenience*, people always choose *convenience*. Both artists and distributors are concentrating on video-tape-making, which is more *convenient*, whereas my live video art with Charlotte is expensive, clumsy, and, as an art object, almost unsalable – like a piece of *truth*. It is about time that we make the distinction between video art and videotaped art. », Nam June Paik with Charlotte Moorman, « Videa, Vidiot, Videology », in Gregory Battcock (ed.), *New artists video. A critical anthology*, New York, A Dutton Paperback, 1978, p. 125. Notre traduction : « Quand on donne le choix entre la *vérité* et la *facilité*, les gens choisissent

phénomène que les dernières paroles de Paik dans son entretien ont vraisemblablement motivé :

> « Avec la vidéo aujourd'hui on peut réduire nos pesanteurs. Dès qu'on travaille sur une bande vidéo, on vole, on est libéré de la pesanteur. Avec la vidéo, nous n'avons pas besoin de nous déplacer nous-mêmes, ce sont nos idées et nos images qui voyagent, nous n'avons plus besoin de l'automobile. Ainsi la vidéo vient-elle à la rencontre du programme écologique de réduction de la dépense d'énergie. D'un côté comme de l'autre il ne s'agit au fond que de vaincre la pesanteur. Ce n'est pas de la science-fiction, c'est l'essence même de la vidéo.[164] »

Cette conclusion, en effet, paraît rétrospectivement irriguer toute l'élaboration théorique de Fargier, au mépris d'une distinction fondamentale entre le direct et l'enregistrement. La déclaration de Paik explicite l'utopie véhiculée par la technologie vidéo : grâce à la télétransmission, les automobiles deviendront obsolètes car les distances seront parcourues instantanément par le signal vidéo. Ainsi, il sera possible de travailler à distance, en échangeant des informations d'un écran à un autre, à échelle mondiale *via* la télévision par satellite. Et puisque les automobiles et autres moyens de transport ne seront plus massivement mobilisés, la « dépense d'énergie », et donc la pollution, diminueront. C'est pourquoi la vidéo est inscrite à l'intérieur d'un projet écologique[165]. La libération de la pesanteur dont parle Paik, si elle se trouve *illustrée* par les incrustations effectuées dans ses bandes, n'en demeure pas moins une fiction théorique. En effet, bien que les images « voyagent » ou « volent » *via* les satellites, et bien que les figures représentées lévitent *via* les effets d'incrustation, les humains, eux, demeurent bel et bien soumis la gravité terrestre. Si Paik affirme que «[d]ès qu'on travaille sur une bande vidéo, on vole, on est libéré de la pesanteur », c'est en vertu des possibilités de truquages : il *fait voler* tels ou tels fragments d'images. Il y a ici une relation métonymique entre le corps de l'artiste et celui des figures qu'il anime. Par ailleurs, Méliès qui, dans *Le Mélomane*, lance les unes après les autres des têtes qui ne retombent pas, aurait pu faire pareille déclaration à propos du cinéma.

Cette mise au point souligne la nécessité de bien spécifier la manière dont se trouve

---

toujours la *facilité*. Les artistes comme les distributeurs se concentrent sur les bandes vidéo, ce qui est plus *facile*, tandis que mon art vidéo en direct avec Charlotte est coûteux, maladroit, et, en tant qu'œuvre d'art, presque invendable – comme un morceau de *vérité*. C'est la question du temps qui distingue l'art video de l'art vidéo sur bande. »

[164] Jean-Paul Cassagnac, Jean-Paul Fargier et Sylvie Van der Stegen, « Entretien avec Nam June Paik », *Cahiers du cinéma*, n°299, avril 1979, p. 15.

[165] Projet qui explique le jeu de mot du titre de l'article : « Paikologie », ou l'écologie revue par Paik.

employée la technique électronique car à chaque type d'usage (bandes, installations, télédiffusion, etc.) correspond un mode de théorisation particulier. Le principal défaut du texte de Fargier réside dans le fait que son élaboration théorique subsume à la fois les bandes, les installations et la télédiffusion à échelle mondiale sur seule base de la déclaration finale de Paik. Or, l'utopie d'une vidéo luttant contre la pesanteur ne s'applique manifestement pas à la première catégorie, ou à un niveau tout *symbolique*, qui ne marque pas de réelle distinction par rapport au cinéma. Ainsi, les figures volent chez Paik, à la surface d'un écran transformé en page, la même chose se produit chez Averty (également mentionné) et la même chose encore chez Méliès. Or, Méliès n'est pas convoqué aux côtés de Pascal ou Einstein comme l'auteur d'un bouleversement dans l'histoire des sciences ou dans l'histoire la philosophie des sciences.

La parole de l'artiste est ici employée comme le fondement d'une théorie œuvrant à la définition spécifique de la vidéo par rapport au cinéma. Le phénomène se produit avec d'autant plus de facilité que Paik fait des déclarations de théoricien. Le vidéaste produit ainsi ce que Gérard Genette à nommé « une théorie indigène » c'est-à-dire :

> « […] une doctrine autonome et plus ou moins élaborée qu'un artiste produit à l'appui "théorique" de son œuvre, et que le public ou les critiques peuvent ou non adopter comme pertinente.[166] »

Force est de constater que Fargier se range derrière cette « théorie indigène ». Plutôt qu'interroger ou mettre en crise les paroles de l'artiste au regard des œuvres, il s'applique, en effet, à les légitimer. Il fait en sorte – comme il le déclare lui-même – que le lecteur prenne ces paroles au sérieux. Le critique se met donc dans la position d'un passeur, mais un passeur qui s'attacherait à expliciter les bribes parfois surprenantes de théorie livrées sans apprêt au cours de l'entretien.

4-c L'altération de la figure humaine, le « devenir trame »

Il peut apparaître surprenant que Fargier ne convoque pas, ou alors allusivement, les expériences cinématographiques que, semble-t-il, la vidéo ne fait que reconduire. L'auteur dégage ainsi deux modes principaux d'altération de la figure humaine, à partir des bandes de Paik, sans mentionner que ces gestes ont, par ailleurs, été expérimentés au cinéma : le

[166] Gérard Genette, *Apostille*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2012, p. 150.

« devenir trame » et le « devenir double ». Voici comment l'auteur décrit le premier cas :

> « La figure, entendons la figure de l'homme, celle qui suscite l'identification, l'ancrage imaginaire, la figure est en vidéo pulvérisable. Et souvent pulvérisée. À tout moment, elle est menacée d'un retour à la ligne, au point électronique qui la constitue sur le tube. Plus que jamais, elle n'existe que dans le temps et ce temps peut s'arrêter, s'inverser, se répéter, s'étirer, se condenser, mettant les formes au supplice. La représentation se trouve tributaire non plus d'un vingt-quatrième de seconde mais d'un millionième au moins.[167] »

Fargier restreint d'emblée son acception de « la figure de l'homme » puisqu'il précise « celle qui suscite l'identification ». Or, l'identification n'est pas un phénomène transhistorique. Elle est, au contraire, liée à un ensemble de règles établies aux alentours de 1907-1908, prescrivant un cloisonnement strict entre le monde fictionnel à l'écran et le spectateur – règles dont Gaudreault a, par ailleurs, rappelé l'ineffectivité dans les vues animées de Méliès[168]. Tom Gunning a identifié deux régimes de représentation distincts avant et après 1906-1907 : la « confrontation exhibitionniste » et l' « absorption diégétique »[169]. Or, il apparaît que le phénomène d'identification concerne uniquement le second régime. La « confrontation exhibitionniste », en effet, « sacrifi[e] l'apparente autonomie de l'univers de la fiction » afin de « solliciter l'attention du spectateur »[170]. Il y a alors reconnaissance réciproque entre deux instances différenciées qui interagissent en apparence, sans possibilité d'identification : d'un côté l'acteur, le magicien, le danseur, le chanteur, l'haltérophile, etc. et de l'autre, le public. L' « absorption diégétique », en revanche, prescrit une séparation entre ces deux instances avec, comme l'a écrit Gaudreault, la « négation implicite de la présence du spectateur[171] ». D'un côté donc, il y a reconnaissance du public avec impossibilité d'identification et de l'autre, inversement, négation du public avec invitation à l'identification. En conséquence, la vidéo échapperait ou résisterait à un phénomène non pas spécifiquement cinématographique mais plutôt historiquement déterminé, correspondant à une forme narrative que les premiers historiens ont désignée comme la norme cinématographique. La vidéo renouerait potentiellement avec un régime de représentation typique du cinéma des premiers temps.

Par ailleurs, il n'a pas fallu attendre la vidéo pour lutter contre l'identification. En effet,

---

[167] Jean-Paul Fargier, « Paikologie », *art. cit.*, p. 7.
[168] « […] Méliès n'a, en définitive, absolument rien à voir avec la constitution de cet univers clos et autonome. », André Gaudreault, « "Théâtralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès », *op. cit.*, p. 208.
[169] Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *art. cit.*, p. 61.
[170] *Ibid.*, p. 57.
[171] André Gaudreault, « "Théâtralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès », *op. cit.*, p. 208.

une tendance du cinéma dit « expérimental », notamment théorisé par Dominique Noguez, a consisté précisément à empêcher par divers moyens ce phénomène. Ainsi, dans son texte « Qu'est-ce que le cinéma expérimental ? », Noguez convoque les « fonctions de la communication » établies par le linguiste Roman Jakobson[172] afin d'esquisser une définition de son objet au regard notamment du cinéma de grande consommation. Après les avoir appliquées au langage cinématographique, il tire la conclusion suivante : le film expérimental est un film où « le destinateur tend à primer sur le destinataire et surtout où la fonction poétique l'emporte largement[173] » sur les autres fonctions. En d'autres termes, le cinéma expérimental se soucierait fort peu de son spectateur – son exclusion culturelle l'aurait d'ailleurs plus ou moins forcé à cette attitude – et se soucierait moins de la signification des films, du « message », et de la « référence » à un contexte reconnaissable, figuratif, que de la mise en forme « poétique » d'une certaine réalité.

Les films expérimentaux, continue Noguez, vont à l'encontre de la « bonne communication » – celle, par exemple, de la publicité – en privilégiant régulièrement une forme de « brouillage » (perceptif, sémantique, etc.). Mais ce geste subversif, provoquant « surprise » et « inconfort »[174], peut révéler un autre visible et donc, élargir les habitudes perceptives. Il ne s'agit pas tant de masquer donc, que de donner à voir autrement. L'auteur emploie l'opposition entre la « perception », qui a été éduquée pour reconnaître, et la « sensation », vierge, afin de caractériser deux traitements opposés de la forme : une forme reconnaissable contre une forme insolite, face à laquelle les repères s'effacent. Par ailleurs – et là réside l'intérêt de convoquer Noguez – l' « inconfort » suscité par la « rudesse » de certaines œuvres peut compromettre le phénomène d'identification. L'auteur mentionne alors le film *La Vierge de Bagdad* (Jean-Christophe Pigozzi, 1973) « poussant la provocation et l'agression […] jusqu'aux extrêmes frontières de l'humour[175] ». Dans ce cas, la « fonction phatique », garante d'une proximité entre le public et les personnages – proximité compatible avec la « négation implicite du public » – est inopérante. Cet exemple tiré d'une théorisation générale du cinéma expérimental indique que l'identification est liée, non pas au cinéma en un sens unifié, transhistorique et homogène, mais à un cinéma narratif dominant, émergeant au tournant de 1907-1908, cinéma institutionnalisé contre lequel des cinématographies plus marginales ont pris ouvertement position.

Dans « Paikologie », Fargier analyse cette rupture de l'identification comme la

[172] Dans ses *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963.
[173] Dominique Noguez, « Qu'est-ce que le cinéma expérimental ? », *Éloge du cinéma expérimental*, *op. cit.*, p. 33.
[174] *Ibid.*, p. 34.
[175] *Ibid.*, p. 35.

conséquence d'une destruction de la « figure de l'homme », « malaxé[e][176] » par les effets vidéo. Cette destruction apparaît comme le résultat de l'expérimentation du synthétiseur Paik/Abe. Il n'y a *a priori* aucun motif idéologique avancé. Or, il existe, dans l'histoire du cinéma, au moins un corpus de films d'avant-garde ayant effectué semblable destruction du sujet humain en avançant cependant une justification d'un autre ordre. Fargier s'y réfère vaguement sans toutefois prendre la mesure de cette filiation – trop occupé à dégager la spécificité de la vidéo – en mentionnant la période « musicalo-dada[177] » de Paik. Repartant d'un « texte tardif » signé Hans Richter, Philippe-Alain Michaud, dans « La chasse au sujet (Sur le cinéma dada) », rassemble les « dadafilms » (dont Richter avait, par ailleurs, proposé une liste) sous l'idée d'une « déconstruction du sujet » – « sujet » désignant à la fois le personnage potentiel et le thème du film[178] . Cette destruction de la figure humaine s'analyse ici comme une réaction au trauma de la Première guerre mondiale et non pas le résultat d'une exploration technique jubilatoire. Au sortir du conflit, en effet, certaines valeurs humanistes – accusées d'avoir mené au pire des désastres – sont violemment rejetées par Dada. Michaud note, parmi les composantes du corpus, une « indifférence générale au sens » et une hétérogénéité certaine entre « subversion iconographique », « abstraction », « géométrisme des formes » et « érotisme des corps ». Ainsi, *Symphonie diagonale* (Viking Eggeling, 1921), *Rythme 21* et *Filmstudie* (Richter, 1921 et 1926), fondés sur des rapports purement formels, excluent toute présence humaine. Si Eggeling s'intéresse aux lignes, expérimentées à l'intérieur d'un dispositif d'oppositions (« petit contre gros, lumineux contre obscur, un contre plusieurs[179] », etc.), Richter concentre ses recherches sur des surfaces géométriques noires, blanches et grises et leurs possibilités d'agencement, produisant une « sensation de profondeur » et des « effets de contraste ». *Ballet mécanique* (Fernand Léger et Dudley Murphy, 1924), pour sa part, met en œuvre une fragmentation de motifs, au service d'un montage rythmique fondé sur des oppositions. Cet usage du fragment comme « instrument de désubjectivation[180] » se retrouve également chez Man Ray (*Le Retour à la raison*, 1924 puis *Emak Bakia*, 1926). *Entr'acte* (René Clair et Francis Picabia, 1924) est sans doute le plus explicite quant à la « déconstruction du sujet ». Bien que le film conserve un fil narratif ténu, le traitement formel est décrit comme un défi à la cohésion spatiale et temporelle

[176] Jean-Paul Fargier, « Paikologie », *art. cit.*, p. 6.
[177] *Ibid.*, p. 5.
[178] Philippe-Alain Michaud, « La chasse au sujet (Sur le cinéma dada) », DVD *Dada cinéma*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Re:Voir Vidéos, 2005, p. 2.
[179] *Ibid.*, p. 3.
[180] *Ibid.*, p. 5.

(« désorientations et décentrations, plans renversés cadrés en diagonale, contre-plongées[181] », etc.). La figure humaine y revêt un « statut instable et énigmatique » et les actions apparaissent « gouvernées par la contradiction[182] ». Le convoi mortuaire final souligne, selon Michaud, l'idée d'une « célébration déconstruite et ludique de la mort du sujet[183] ». En résumé : les « dadafilms » écartent la causalité de type narratif au profit du choc, décliné sous diverses modalités (plastique, montagique, morale, logique, etc.). Enfin, l'auteur commente *Vormittagsspuk* (Richter, 1927) à partir d'une citation de Richter qui fait singulièrement écho à celle de Fargier :

> « Quelques chapeaux melons, quelques tasses de café et quelques cravates en ont assez. Entre midi moins dix et midi, ils se révoltent. Midi passé, ils reprennent leur routine. L'histoire est interrompue par d'étranges intermèdes de poursuites qui exploitent les possibilités de la caméra, surmontant la gravité, faisant un usage de l'espace et du temps entièrement libéré des lois de la nature.[184] »

Vormittagsspuk utilise l'animation comme modalité de résistance à l'hégémonie du sujet humain. Des objets habituellement inertes prennent vie, affirment leur autonomie, refusent leur servitude et tourmentent leurs propriétaires. Les « possibilités de la caméra », écrit Richter, sont « exploitées » afin de « surmonter la gravité ». Ainsi, par exemple, les aiguilles d'une horloge tournent en accéléré, des chapeaux prennent leur envol grâce à une canne à pêche dissimulée en hors-champ, des tasses à café s'animent par le ralenti du mouvement de leur chute (les objets acquérant de fait une densité inaccoutumée), des nœuds papillon se dénouent et rampent grâce à la technique du *stop motion*[185], des revolvers dansent grâce à un montage par juxtaposition exploitant des effets d'opposition symétrique, une lance à incendie se rembobine d'elle-même grâce à la projection inversée, etc. Richter expérimente les possibilités techniques du dispositif cinématographique (arrêts de caméra, variations de vitesses, projections inversées, surimpression, négatif, etc.) et donne naissance à un monde imaginaire qui, pour reprendre les termes de l'artiste, « fait un usage de l'espace et du temps entièrement libéré des lois de la nature ». Le temps s'accélère, les chapeaux ne sont plus

[181] *Idem*
[182] *Idem*
[183] *Ibid.*, p. 7.
[184] *Idem*
[185] « On donne l'illusion qu'une figurine articulée – ou en pâte à modeler – ou n'importe quel objet se déplace seul en filmant les mouvements de cet objet image par image : on lève légèrement le bras de King Kong, on filme, on le redresse encore un peu plus, on filme... Une fois projetées, ces image prises séparément donneront l'illusion d'un mouvement ininterrompu. », Réjane Hamus-Vallée (dir.), *Du trucage aux effets spéciaux*, *CinémAction*, n°102, Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet-Télérama, 2001, p. 229.

soumis à la pesanteur, la lance à incendie ravale l'eau crachée, etc. Le film n'est cependant pas désigné par son auteur, ou son commentateur Michaud, comme un acte fondateur dans l'histoire des sciences ou de la philosophie des sciences. S'il malmène, en effet, les « lois de la nature », c'est avant tout pour signifier, sur un mode réactionnaire, une vue de l'esprit : un rejet de l'humanité. Par ailleurs, Michaud conclut son texte en qualifiant le film de Richter d'« appel à l'émancipation des formes contre l'ordre normatif de la représentation[186] ». L'auteur inscrit donc le travail de Richter au sein d'un contexte historique particulier, écartant ainsi toute prétention ontologique qui transformerait un usage en essence.

Que faire alors de la distinction posée par Fargier, à partir des déclarations de Paik, entre un « je vois » spécifiquement cinématographique et un « je vole » spécifiquement vidéographique ? Quel modèle historique adopter en 1978 face au film de Richter ? Richter est-il pré-vidéographique, anti-cinématographique ? Est-il un « accident » dans l'histoire du cinéma ? Cette attribution d'épithètes hasardeuse ne se justifie qu'au sein d'une réflexion sur l'ontologie du cinéma et de la vidéo. En effet, dans son texte sur Paik, Fargier sélectionne des usages particuliers afin de les ériger en spécificités, en vertu d'une croyance déterminée par les déclarations du vidéaste : un outil nouveau produirait forcément des images nouvelles. Et bien que la télédiffusion mondiale soit effectivement un phénomène inédit à l'époque, les caractéristiques des bandes de Paik telles que Fargier les décrypte demeurent des caractéristiques cinématographiques. La vidéo représente un cas d'étude singulier dans la mesure où les artistes et commentateurs qui s'y intéressent ne cessent d'en affirmer la nouveauté en invoquant des caractéristiques déjà anciennes et qui plus est cinématographiques. Qu'il s'agisse de « pulvériser » la figure humaine ou d'invalider les « lois de la nature », la vidéo ne propose rien de nouveau puisque diverses expériences cinématographiques ont engendré, en leur temps, pareilles conséquences.

De son propre aveu, Richter s'est consacré, dans les années 1920, à la réalisation d'œuvres spécifiquement cinématographiques. Or, il apparaît pour le moins ironique de voir les mêmes caractéristiques (abandon de la gravité, déconstruction de la figure humaine) à la base d'une double revendication contradictoire, d'un côté celle de la spécificité cinématographique et de l'autre, celle de la spécificité vidéographique. Une telle coïncidence invite à questionner la pertinence des théories de la spécificité. Richter écrit, par exemple :

> « […] ces possibilités essentiellement cinématographiques sont justement celles qui, esthétiquement, promettent au film son plus grand développement. C'est ici qu'intervient

[186] Philippe-Alain Michaud, « La chasse au sujet (Sur le cinéma dada) », *art. cit.*, p. 7.

> la seconde forme du cinéma en tant que forme originale : le film expérimental. Il y a un court chapitre dans l'histoire du cinéma qui traite de cet aspect. Il fut écrit par des hommes exclusivement intéressés par le moyen-film. Ils n'étaient entravés ni par les tabous de la production commerciale, ni par les nécessités de l'interprétation rationnelles, ni par les contraintes financières. L'histoire de ces franc-tireurs des années 20, connue sous le nom d' « Avant-garde », peut être considérée comme une tentative délibérée de triompher des servitudes de la « reproduction » et d'atteindre au libre emploi des moyens d'expression cinématographique. […] ...Des films tels que *Le ballet mécanique*, *Entr'acte*, *Emak Bakia*, *Ghosts Before Breakfast*, *Un chien andalou*, *Diagonal Symphony*, *Anemic Cinéma*, *Le sang d'un poète*, *Dreams That Money Can Buy* et beaucoup d'autres, ne peuvent être recommencés sous aucune autre forme et sont essentiellement cinématographiques.[187] »

Ghosts Before Breakfast est le titre anglais de *Vormittagsspuk* : des « fantômes avant le petit déjeuner ». Le film de Richter a donc été conçu, selon les déclarations du cinéaste, en réaction aux « servitudes de la reproduction » c'est-à-dire : contre un usage établi, jugé non conforme aux « possibilités essentiellement cinématographiques ». L'essence du cinéma, explique-t-il, est en effet couramment écartée – en 1952 – par « les tabous de la production commerciale », « les nécessités de l'interprétation rationnelles » et « les contraintes financières ». En résumé : par la morale, la raison et l'argent. Plus tôt dans le texte, Richter explicite encore les « servitudes » mentionnées en désignant le théâtre et le roman comme les deux principaux modèles derrière lesquels s'est rangé le cinéma dominant, bâillonnant ainsi sa spécificité. Or, ce cinéma dominant (« les films commerciaux usuels[188] » écrit Richter), ce film narratif dont Griffith a fixé la forme canonique, est implicitement employé par Fargier comme référence historique. Pour rappel : les truquages seraient « essentiels » en vidéo mais « accidentels » au cinéma. Or, cette distinction pourrait *a priori* recouper celle proposée par Richter entre une « libération technique de la caméra[189] » et la reproduction servile. Que l'« accident » désigne rétrospectivement un usage ponctuel, non réitéré, ou une erreur d'appréciation quant à la spécificité attribuée au cinéma, la marginalisation des truquages cinématographiques dans le texte de Fargier apparaît comme un geste théorique intéressé, permettant à la fois de fonder l'originalité de la vidéo et d'éviter une indistinction jugée malencontreuse.

Le principal écueil de la théorie élaborée au long cours par Fargier est l'empressement qu'il montre à désigner le cinéma comme l' « autre » de la vidéo. En effet, au lieu de postuler,

[187] Hans Richter, « Un art original : le film », *Cahiers du cinéma*, n°10, mars 1952, p. 13-14.
[188] *Ibid.*, p. 11.
[189] *Idem*

comme il le fait, une opposition radicale entre deux types d'images analysés comme fondamentalement différents (du fait de leurs déterminations technologiques respectives), il s'agirait plutôt d'opposer tels usages à tels autres. Dire, par exemple, que le travail de Paik, comme celui de Richter avant lui, et bien évidemment dans un contexte différent, échappe à un « ordre normatif de la représentation » diversement représenté au cinéma c'est-à-dire à un usage dominant, potentiellement déterminé par une idéologie. La question de la norme de représentation paraît, en effet, beaucoup plus pertinente, beaucoup plus féconde, que celle de l'altérité technologique. L'altérité technologique entre cinéma et vidéo est une donnée de base dont il faut certes avoir conscience dans la mesure où elle renseigne sur les conditions de fabrication et la matière des images mais elle ne saurait déterminer deux faisceaux d'usages radicalement différents et asseoir en bout de ligne la spécificité de la vidéo. Au contraire, une norme de représentation peut concerner différentes technologies. S'affranchir de la norme requiert alors l'invention d'une solution formelle particulière, adaptée aux limites matérielles imposées. Dès lors, il ne s'agit plus d'établir l'essence d'une pratique selon la technologie qui la fonde mais plutôt, à partir des usages effectifs (à partir des œuvres, donc), identifier la norme de représentation qui est reconduite ou au contraire, écartée. Il s'agit ensuite de proposer un modèle théorique capable de problématiser l'histoire de cette norme en accordant une attention particulière à la manière dont les pratiques, avec leurs moyens propres, ont pu s'en éloigner en vue de proposer d'autres choses, et potentiellement d'autres normes. Différents niveaux de discours (technique, idéologique, psychologique, historique, etc.) doivent être pris en considération pour éviter de rabattre l'analyse sur une différence technologique qui se dissimulerait (mal) derrière des mots comme « essentiel », « spécifique » ou « ontologique ».

Cette prescription méthodologique évacue, par ailleurs, la tendance visant à structurer l'histoire en ruptures consécutives. Ainsi, par exemple, l'hypothèse de la mort prochaine du cinéma formulée dans l'éditorial du numéro 285[190] supposait un modèle d'histoire biologique et linéaire progressant par naissances successives. Or, en s'attachant à suivre le parcours d'une norme de représentation, l'historiographie invalide cette construction faite de ruptures franches et privilégie plutôt la discontinuité, cet opérateur cher à Foucault, dans la lecture des événements. Il devient alors possible d'articuler Méliès à Richter ou Richter à Paik en contournant l'aporie de l'altérité technologique. Cette méthode permet ainsi d'établir de nouveaux rapprochements et de redéfinir un découpage historique.

[190] Serge Daney et Serge Toubiana, « Éditorial », *Cahiers du cinéma*, n°285, Paris, février 1978, p. 4-5.

4-d L'altération de la figure humaine, le « devenir double »

La seconde modalité d'altération de la figure désignée par Fargier comme caractéristique de la vidéo – « autre façon de le dissoudre, ce sujet[191] » – est définie comme ceci :

> « *Devenir double*. La perte d'identité, d'unicité, commence à deux ; après, ce n'est même plus la peine de compter. Le voudrait-on ici, ce serait difficile. Les machines vidéo ont aussi ce pouvoir terrifiant de délivrer les ombres de leurs attaches, de leur rendre une autonomie qu'elle n'ont jamais eue. De n'importe quel sujet ou objet tombé dans la trame, elles peuvent tirer mille et une silhouettes, linéaires ou massives, colorées ou striées ; et ces silhouettes peuvent se mettre aussitôt en mouvement, dans plusieurs directions à la fois, tandis que cette forme qui les a comme engendrées restera inerte ; après quoi, cette forme, ce corps, s'animera à nouveau, mais cette fois ce sera pour contempler, repris sur un moniteur intégré au décor, un double de lui qui parle à sa place, tandis que lui se tait, un double très doué pour le contrefaire, le singer, répétant minutieusement ce qu'il vient d'avancer, paroles ou mouvements, voire même le devançant. Du coup, on croirait que c'est lui, le mort, l'ombre, le reflet. Nul doute que cette coexistence de deux cadres sur le même tube, l'un abyme de l'autre, soit encore plus épouvantable que la dissémination des doubles. À ce point, tous les fantasmes de miroir denté se remettent à vivre, toutes les légendes contant les mésaventures de Narcisses vampirisés par leur reflet.[192] »

La multiplication des occurrences de la figure humaine n'est pas analysée comme un prodige féerique mis au jour par un procédé technique ingénieux mais plutôt comme le signe d'un désastre aux résonances mythologiques. Fargier use d'ailleurs d'une formule significative, évoquant telle une menace le « pouvoir terrifiant » des « machines vidéo ». Avec la vidéo, les « ombres » se détacheraient de leurs propriétaires et se mettraient en marche. Chose inédite puisque cette « autonomie », « elles n[e l]'ont [encore] jamais eue ». Si le thème du double a partie liée avec la reproductibilité du cinéma, il va de soi que le cinéma ne s'est pas non plus arrêté au chiffre deux (voir, encore, *Le Mélomane* de Méliès, par exemple). La supposée « perte d'identité » et d' « unicité » posée en amont n'est donc pas spécifique à la vidéo. Elle a, par ailleurs, été commentée par Walter Benjamin comme conséquence de la « reproductibilité technique » dans un texte célèbre[193].

---

[191] Jean-Paul Fargier, « Paikologie », *art. cit.*, p. 8.
[192] *Idem*
[193] Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], *Œuvres*, t. 3, Paris,

Fargier insiste ensuite sur le basculement mis en œuvre par les truquages vidéo commentés. Il décrit d'abord un engendrement effectué à partir d'une figure humaine matricielle immobilisée, puis l'animation de ses avatars « singeant » voire « devançant » le comportement de cette figure. En d'autres termes, les copies prennent leur indépendance au point de transformer l'orignal en une simple copie. Le texte de Fargier livre ainsi un extrait de scénario – catastrophe – de science-fiction devenu réalité grâce à la vidéo[194]. Il n'en demeure pas moins que toute cette élaboration relève du fantasme : la vidéo n'a pas engendré une perte d'identité, elle crée des images qui peuvent éventuellement, à l'échelle d'une bande, induire pareille interprétation. Cependant, il paraît bien difficile d'en retrouver les indices en dehors de l'écran ? Comment d'ailleurs percevoir de tels indices ? À quoi se reconnaît, en effet, la perte d'identité ? Si le clonage vidéo offre une métaphore idéale, c'est justement que le phénomène n'a d'autre réalité que celle d'une image.

Par ailleurs, une fois encore, le discours de Fargier peut indifféremment s'appliquer au cinéma comme à la vidéo. Il paraît d'autant mieux s'appliquer au cinéma qu'il reprend assez précisément le ton des remarques formulées par l'un des premiers commentateurs des vues animées. Voici, par exemple, les lignes célèbres de l'écrivain russe Maxime Gorki relatant sa première expérience de projection cinématographique :

> « J'étais hier au royaume des ombres. Si vous saviez comme cela est *effrayant !* […] Ce n'est pas la vie, mais une ombre de vie, ce n'est pas le mouvement, mais une ombre de mouvement, dépourvue de son. […] Une vie bouillonne devant vous, à laquelle on a ôté la parole, à laquelle on a enlevé la parure des couleurs ; une vie grise, silencieuse, abattue, pitoyable, comme dépossédée de tout. On repense aux fantômes, aux méchants et maudits enchanteurs qui plongent des villes entières dans le sommeil, et l'on croirait avoir affaire à une mauvaise plaisanterie de Merlin.[195] »

Si les textes ne s'attardent pas sur les mêmes composantes formelles (la multiplication de la figure chez Fargier, la grisaille et le silence chez Gorki), ils ont en commun de pointer des modifications pour le moins inquiétantes qu'une nouvelle technique de reproduction ferait subir à l'homme. En admettant une définition du fantastique comme irruption du surnaturel au

---

Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 269-316.

[194] Sur le rapport entre l'utopie vidéo et la science-fiction, Paik affirmait toute à l'heure : « D'un côté comme de l'autre il ne s'agit au fond que de vaincre la pesanteur. Ce n'est pas de la science-fiction, c'est l'essence même de la vidéo. », Jean-Paul Cassagnac, Jean-Paul Fargier et Sylvie Van der Stegen, « Entretien avec Nam June Paik », *art. cit.*, p. 15.

[195] Maxime Gorki, « Au royaume des ombres... » [1896], in Daniel Banda et José Moure (dir.), *op. cit.*, p. 48, p. 49.

sein d'un monde régi par des lois naturelles[196], il apparaît que ces deux textes rendent compte d'un événement proprement fantastique : d'un côté le cinématographe qui « dépossède » les êtres de leur substance et de l'autre, la vidéo qui clone « n'importe quel sujet ou objet tombé dans la trame ». Les mentions par Fargier de « fantasmes de miroir denté », de « légendes » et de « Narcisses vampirisés par leur reflet »[197] ou encore celles par Gorki de « fantômes » et autres « méchants et maudits enchanteurs » tels « Merlin » confirment sans ambiguïté l'attribution au genre. Chacune des techniques de reproduction est donc décrite comme une technique de déformation, suscitant respectivement l'épouvante et l'effroi. Les deux textes convergent sur l'idée d'un double étranger, écartant toute possibilité d'identification. En outre, les bouleversements dont, chacun de leur côté, Gorki et Fargier sont les témoins, sont désignés comme des conséquences négatives, le résultat d'un « pouvoir terrifiant » ou d'une « mauvaise plaisanterie ». Les deux textes établissent ainsi les dommages provoqués par de nouvelles images. En quelque sorte, l'utopie se mue en dystopie. Les techniques de reproduction/déformation apparaissent en dernière analyse comme des techniques dévitalisantes. Les doubles que les images donnent à voir sont, en effet, qualifiés d'« ombres » chez Gorki et l'original devenu copie est désigné par Fargier à la fois comme « le mort », « l'ombre » et « le reflet ».

Il est une particularité qui unit encore les deux descriptions comparées : la croyance. Chaque représentation, en effet, se trouve à l'origine d'une puissante sollicitation affective qui semble justifier le ton adopté. L'image n'est pas désignée comme image, support de représentation, mais comme incarnation directe. Les deux hommes ne semblent pas commenter des inventions formelles mais des bouleversements anthropologiques. Ainsi, Gorki ne considère pas la nouveauté du cinématographe qui fixe le mouvement des corps, il rend compte de son effroi face à des créatures à la fois familières et étrangement inquiétantes. De même, Fargier ne développe pas une théorie du montage dans le plan, il fait état d'une perte généralisé d'identité provoquée par les possibilités du clonage vidéo. La nouveauté de l'image, ou des procédés qui la mettent en forme, incite vraisemblablement à une confusion entre l'être et son reflet – d'où la référence au fantastique. Un comportement semblable, à plusieurs décennies d'écart, se voit donc reconduit face à des altérations qu'une nouvelle technique de reproduction rend possibles.

Afin d'accompagner théoriquement le travail de Paik, Fargier fait une nouvelle fois

[196] « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. », Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970, p. 29.

[197] Cette énumération n'est pas sans évoquer les *Contes* d'E. T. A. Hoffmann, notamment *Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* dont le cinéma expressionniste allemand a su tirer profit.

référence aux premières années du cinéma. Il évoque cette fois le cinéma burlesque sans préciser aucun titre de film. Sa mention « aux origines du cinéma », cependant, convoquerait davantage Max Linder, Charles Prince, André Deed, etc., c'est-à-dire les années 1910, que Mack Sennett, Charlie Chaplin ou Buster Keaton, etc., plus tardifs. Il écrit :

> « Aux origines du cinéma : le corps *burlesque* […]. Nam June Paik, d'une certaine façon, traite le corps en vidéo comme le burlesque le traitait avant que le star system s'en empare et le pare dans ses laboratoires de beauté. Démantibulations, escamotages, envols : on a suffisamment décrit ici toutes ces métamorphoses qui nous enchantent et nous terrifient.[198] »

Fargier attribue à la vidéo un traitement du corps filmé correspondant, selon lui, à un état provisoire du cinéma auquel aurait succédé l'émergence du *star system*. L'auteur poursuit donc sa réflexion du point de vue d'un cinéma dominant, ici le cinéma classique hollywoodien qui a su user de ce statut de star pour satisfaire en priorité des enjeux économiques. Mais ce traitement artificiel du corps n'a pas tout à fait disparu avec l'arrivée des stars. Il a, en effet, perduré dans des cinématographies plus confidentielles, se réclamant accessoirement d'un héritage burlesque (le cinéma d'animation, par exemple, ou plus généralement, les cas de « cartoonisation » de prises de vues réelles). Par ailleurs, le développement des stars n'a pas entraîné corrélativement un abandon total du corps burlesque. Certains acteurs spécialisés dans les rôles burlesques ont ainsi intégré le *star system* (Jerry Lewis, par exemple). Fargier prête donc à la vidéo le mérite de renouer avec les corps métamorphosés du burlesque, bien que ces corps n'aient pas tout à fait disparu.

Mais le bref paragraphe à ce sujet pose plus de questions qu'il ne livre de réponses. L'auteur précise, en effet, que ce corps est exploité « aux origines » puis écarté par le *star system* – système qui peut être analysé comme l'une des modalités d'institutionnalisation du cinéma[199]. Mais ce corps, est-il lui aussi pour Fargier un « accident » bientôt écarté par un cinéma qui aurait trouvé sa propre essence ailleurs, ou est-il, au contraire, une spécificité cinématographique ? La vidéo exploiterait-elle ici une nouvelle fois un usage caduc ? Il semble difficile cependant d'arracher le corps burlesque à cette catégorie d' « accident » quand

[198] Jean-Paul Fargier, « Paikologie », *art. cit.*, p. 9.

[199] « […] tout cinéphile qui s'adonne au petit jeu des listes de chefs-d'œuvre de tous les temps verra que les stars sont la *norme* au cinéma depuis que celui-ci s'est structuré en industrie. […] À l'époque où le cinéma entame sa mue d'art forain en industrie, les stars ont pour fonction de fidéliser le public, ce qui est essentiel pour garantir de lourds investissements dans les studios et les salles. », Yannick Dehée, « Star », in Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, *op. cit.*, p. 659-660. (Je souligne.)

les termes qui lui sont attachés – « escamotages, démantibulations, envols » – convoquent de manière claire des effets expérimentés par Méliès. Sans avoir précisément connaissance des scènes que cette énumération est censée désigner, il y a, à première vue, une convergence certaine entre l'usage intensif du truquage et le corps métamorphosé.

Si Fargier rapproche le corps vidéo du corps burlesque c'est que le traitement du signal vidéo transforme les corps en une matière électronique à modeler sans limites. Le synthétiseur de Paik/Abe permet, en effet, d'interpréter les prises de vues réelles comme s'il s'agissait de simples papiers à découper et à réagencer. Cependant, ce rapprochement tend, une nouvelle fois, à désigner la vidéo comme une pratique recueillant des usages non retenus par l'histoire du cinéma. Le *star system* apparaît, en effet, comme la métonymie du cinéma narratif dominant que les premiers historiens ont considéré comme une norme. Le développement théorique de Fargier est donc ici assez ambigu. Si les truquages à la Méliès étaient tout à l'heure qualifiés d' « accidents », les métamorphoses du burlesque sont, quant à elles, désignées comme des figures cinématographiques. Comment se positionne alors la vidéo par rapport à ces deux modèles dans le discours de Fargier ? La vidéo renouerait apparemment à la fois avec les trucages de Méliès et le corps burlesque des « origines du cinéma », sans cependant être qualifiée de « cinématographique ».

Le critique adopte manifestement un point de vue trop rapproché sur la technique vidéographique. Son raisonnement gagnerait, semble-t-il, à prendre du recul afin d'appréhender, selon une vue d'ensemble, l'histoire du cinéma. Fargier constaterait alors que la vidéo ne saurait raisonnablement faire figure de pratique spécifique en renouant simplement, au moyen d'une technologie nouvelle, avec des usages cinématographiques (quoique cette épithète concentre l'enjeu de la réflexion de Fargier) suspendus. Un point de vue d'ensemble permettrait effectivement d'identifier le mouvement en pointillés effectué par certains usages des images animées.

4-e Un modèle d'altérité implicite : Hollywood

Le critique pose enfin de manière frontale et définitive la distinction entre le cinéma et la vidéo, peu avant d'achever son texte :

> « […] avec Paik, la vidéo se pose en rivale du cinéma, dans tous les domaines où celui-ci régnait sur nos imaginaires. En matière de maquillage de nos angoisses et de sublimation

de nos désirs, elle prétend avoir l'avenir pour elle. Et même déjà un peu de notre présent. Pour avoir fréquenté certaines vidéographies, je dois bien reconnaître qu'il n'a pas totalement tort. Certes nous ne sommes pas près d'oublier nos larmes qui se mêlent à celles (retenues) de Judy Garland à la fin d'*A Star Is Born* (Cukor) ni nos tressaillements quand le chien affronte le sanglier sous l'œil novice de Georges Hamilton dans *Home From The Hill* (Minnelli), la vidéo d'ailleurs ne nous en demande pas tant puisqu'elle n'ambitionne, à cet égard, que de mettre en cassette le patrimoine hollywoodien, mais je sais aussi, pour les avoir éprouvées, que les émotions de vidéophile nous seront bientôt aussi indispensables que celles qui naissent des fictions cinématographiques.[200] »

L'auteur estime que la vidéo est en train de coloniser « tous les domaines » où le cinéma « régnait sur nos imaginaires ». La formule identifie le passage du cinéma à la vidéo à une véritable destitution : le cinéma verrait son règne s'achever à cause de la vidéo. Fargier ne parle, en aucune façon, de cohabitation entre deux pratiques distinctes, il insiste sur le passage de relais. L'annonce d'un recouvrement exact de ces « domaines », pour présomptueux qu'il paraît, est uniquement illustrée par deux gestes que la vidéo partagerait explicitement avec le cinéma, encore et toujours entendu en un sens homogène résolument problématique : « maquillage de nos angoisses » et « sublimation de nos désirs ». Ces deux gestes témoignent d'une interprétation psychanalytique des pouvoirs du cinéma. Cependant, la psychanalyse comme grille de lecture ne revêt ici de pertinence qu'appliquée aux films favorisant le phénomène d'identification c'est-à-dire des films à récits, prescrivant un cloisonnement entre le spectateur et le monde fictionnel à l'écran[201]. À cet égard, les deux exemples choisis par Fargier sont particulièrement significatifs : la scène finale d'*A Star Is Born* (Georges Cukor, 1954) où le personnage principal (Judy Garland) remonte sur les planches et chante après le suicide de son compagnon et l'affrontement entre le chien de Theron Hunnicutt (Georges Hamilton) et un sanglier dans *Home From The Hill* (Vincente Minnelli, 1960). Ces deux scènes extraites de films hollywoodiens classiques ont en commun une importante charge émotionnelle – tragique chez l'un, épique chez l'autre. Tous deux traversés par un souffle romanesque, ces films narratifs construisent un récit dissimulant les moyens techniques de sa fabrication dans le but d'intégrer sans mal le spectateur à la matière fictionnelle. L'oubli de la technique va de pair, en effet, avec l'immersion dans la fiction – et l'identification.

Si Fargier convoque ces deux scènes comme représentatives des émotions que seul le

[200] Jean-Paul Fargier, « Paikologie », *art. cit.*, p. 9.
[201] Ces films de type « griffithien » et « post-griffithien » appliquant les règles glosées par Gaudreault. Voir André Gaudreault, « "Théâtralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès », *op. cit.*, p. 208.

cinéma était capable de créer, il faudrait encore préciser qu'il s'agit là d'un certain type de cinéma provoquant un certain type d'émotion. L'auteur écrit d'ailleurs lui-même que ces émotions sont typiques des « fictions cinématographiques ». Voilà, à première vue, un angle assez restreint pour une réflexion à prétention ontologique. Qu'en est-il, en effet, des films ne favorisant pas le phénomène d'identification (films des premiers temps, films expérimentaux, etc.) ? Qu'en est-il des autres émotions ? Celles qui ne sont pas fonctions de l'immersion au sein d'un récit et qui n'exploitent pas la psychologie des personnages.

Fargier précise que les émotions procurées par la vidéo, pour « indispensables » qu'elles soient, ne sont pas celles procurées par le cinéma classique hollywoodien. En effet, si « nous ne sommes pas près d'oublier » les deux films cités, c'est en effet que la vidéo ne nous les fera pas oublier. Mais Fargier affirme également que la vidéo rivalise avec le cinéma et qu'elle le supplantera bientôt. En somme, la vidéo proposerait, selon l'auteur, des émotions aussi nécessaires que celles « du » cinéma, sans pour autant proposer le même type de productions, et logiquement le même type d'effets. Et si la vidéo se mêle de fictions hollywoodiennes, c'est uniquement pour leur fournir un nouveau support de diffusion (« mettre en cassette le patrimoine hollywoodien »). L'enjeu ne se pose donc pas entre de mauvaises fictions cinématographiques et de bonnes fictions vidéographiques. Le cinéma sera destitué par une image qui n'usera pas des mêmes armes que lui.

L'auteur prophétise la relève de la vidéo sur le cinéma en posant une idée pour le moins limitée de ce qu'est le cinéma. Les films hollywoodiens font, une fois de plus, figures de modèles, ce qui suppose logiquement qu'ils incarnent dans la pensée de Fargier une norme cinématographique (c'est par ailleurs, comme il a été rappelé à plusieurs reprises, le credo des premiers historiens). Ici encore, la construction historique que l'auteur tente de mettre au jour apparaît biaisée par les prémisses supposées. En outre, Fargier ne détaille pas les raisons pour lesquelles la vidéo est désignée comme une « rivale » de la fiction hollywoodienne malgré des émotions suscitées différentes, quand le cinéma expérimental est demeuré tout à fait marginal, évoluant à côté d'Hollywood sans jamais lui porter ombrage, que ce soit du point de vue de l'hégémonie d'un imaginaire de masse ou d'un point de vue économique.

Par ailleurs, si Fargier mentionne l'écart entre deux types d'émotions, il n'indique pas les procédés d'écriture vidéographique à l'origine d'une émotion particulière. Quelles sont, en effet, précisément ces « émotions de vidéophile » et comment sont-elles produites ? L'auteur se contente de rapporter son expérience comme gage d'autorité (« pour avoir fréquenté certaines vidéographies ») sans jamais préciser la qualité ou l'origine de ces émotions. Le bref développement de Fargier pose ainsi plusieurs problèmes qui, en creux, renseignent sur

l'empressement du critique à hisser la vidéo au rang d'image du futur, nouvelle image pour une nouvelle ère.

Fargier propose une théorie des rapports entre cinéma et vidéo en sélectionnant pour chacune des pratiques des représentants : d'un côté Paik et de l'autre Cukor et Minnelli. Cependant, il est bien évident que la vidéo ne saurait se résumer à Paik ni le cinéma à Cukor et Minnelli. Ces artistes incarnent plutôt des usages particuliers à l'intérieur de leur pratique respective. Or, par une métonymie fâcheuse, l'auteur les désigne supposément comme emblématique de l'essence de chacune de ces pratiques : d'un côté l'utopie « paikologique » et de l'autre le cinéma hollywoodien classique, incarné par deux comédies dramatiques.

4-f La fin de l'art ?

Les derniers paragraphes du texte témoignent d'une certaine malléabilité dans la théorie. En effet, si Fargier s'est d'abord attaché à dégager la spécificité vidéographique du montage dans le plan, il en relativise ensuite la portée en désignant, non les effets, mais le contenu premier des images retraitées en vidéo comme origine des émotions. L'auteur rappelle d'ailleurs que les « imageurs de pubs irisées à la Bahlsen » composent, eux aussi, des effets, sans atteindre cependant les résultats de Paik[202]. Fargier distingue donc plusieurs usages possibles pour des effets semblables. Par ailleurs, accoler librement les réalisateurs de publicités télévisées à Paik ou Averty, comme représentants des divers usages de la vidéo, à ne pas confondre cependant sur l'échelle de l'émotion, pose immanquablement la question du partage théorique entre les différentes productions vidéographiques. Quelle est, en effet, cette vidéo qui toute à l'heure devait remplacer le cinéma ? L'art vidéo ? La publicité ? Les créations télévisées ? Tout ceci à la fois ? Si le montage dans le plan est une spécificité vidéographique, peut-on dire qu'une publicité Bahlsen, une bande de Paik et une émission d'Averty sont toutes spécifiquement vidéographiques ? Le risque de la spécificité ramenée aux déterminations techniques – spécificité spontanée, jamais problématisée – est bien de tomber dans pareille indistinction. Pour l'heure, voici comment Fargier justifie la singularité de Paik :

> « […] si Paik nous émeut autant, nul doute, cela tient aux images de base qu'il donne en pâture à ses machines électroniques. Des images sur-codées culturellement, des représentations artistiques, des fragments de messages déjà médiatisés […]. Art de culture ou art de masse, art d'hier ou art d'aujourd'hui, c'est toujours de l'art chez lui qui se

[202] Jean-Paul Fargier, « Paikologie », *art. cit.*, p. 9.

> consume entre deux trames. […] Mais quel est cet art qui se fait ici combustible (le comburant étant, comme suggéré plus haut, le "réel", les effets de réel de temps à autre injecté, comme un sang neuf, dans les effets de synthèse) ? Cet art se nomme : *art de la fin de l'art*. […] Nam June Paik est un iconoclaste gai.[203] »

Cet approfondissement dans l'analyse du travail de Paik contient des considérations sur l'état de l'art contemporain en 1979 qui permettent, selon Fargier, de préciser la singularité de la vidéo. Tout d'abord, le travail de Paik apparaît comme une pratique méta-artistique compilant notamment des images d'artistes, de théoriciens, d'œuvres d'art, etc., pour ensuite composer, par le biais d'effets spéciaux, un discours sur l'art. L'art vidéo selon Paik serait ainsi un commentaire de l'état de l'art après Duchamp, à l'ère de la télévision[204]. Véritable clé de lecture, la figure de Marcel Duchamp permet d'analyser le travail de Paik comme le dernier geste possible après la fin de l'art, diagnostiquée comme la conséquence théorique des propositions duchampiennes. L'histoire du cinéma est donc inscrite par Fargier à l'intérieur de l'histoire de l'art. Un tel geste de décloisonnement pour le moins inhabituel dans une revue de cinéma mériterait d'autres développements qui détailleraient la causalité établissant le cinéma comme victime collatérale de la déflagration duchampienne – pour rappel : le cinéma devrait bientôt s'incliner face à la colonisation massive de l'imaginaire de masse que la vidéo a manifestement entrepris. Or, Fargier se contente de décliner sa métaphore du feu sans autre explication : la vidéo fait feu de tout bois, l'art est en cendres, etc. La vidéo est désignée comme la seule pratique encore possible car la seule encore pertinente à l'heure ou l'art touche à sa fin : une pratique de compilation/combustion. Or, cette pratique est avant tout un usage singulier : celui que fait Paik de la vidéo. Elle ne saurait revêtir un caractère essentiel qui autoriserait un discours général sur l'art sans autre forme de justification. Une fois encore, et sans surprise, Fargier indexe une spécificité supposée sur un usage particulier. Les montages dans le plan seraient la spécificité de la vidéo. Or, Paik s'en est fait une spécialité. L'art vidéo qui compile et consume les images de l'art serait la seule pratique encore pertinente en 1979 – ce qui par là même en garantit la nécessité. Or, Paik s'en est également fait une spécialité. En somme, le vidéaste d'origine coréenne constitue un objet idéal puisqu'il pratique la vidéo selon sa spécificité et sa nécessité propres. Il incarne à lui seul ce nouvel (et dernier) art. Si la fin de l'art a été analysée plus haut comme la conséquence du travail de Duchamp, elle est

[203] *Ibid.*, p. 9-10.
[204] Dans un texte consacré à Wolf Vostell, Fargier rapporte ces propos de Paik non référencés : « Duchamp avait enfermé l'art dans un cercle, mais il avait oublié une petite fenêtre, la TV... c'est par là que je me suis échappé. », Jean-Paul Fargier, « Extension du domaine du direct (Vostell et l'art vidéo) » [2008], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, *op. cit.*, p. 175.

postulée dans le texte comme une évidence, sans référence aux événements qui en seraient à l'origine. Mais qu'engage précisément ce syntagme de « fin de l'art » ? La disparation pure est simple – naturelle ? contrainte ? – de toute pratique artistique ? Par ailleurs, quelle est l'articulation théorique entre cette fin de l'art et la rivalité cinéma/vidéo ? Pourquoi le cinéma ne pourrait-il lui aussi pratiquer cet art de la combustion ? Il partage, en effet, avec la vidéo les capacités d'enregistrer des images temporelles et de réaliser des truquages. Le cinéma est donc lui-aussi tout à fait capable de réinterpréter les images de l'art afin de construire un discours sur l'art. La pratique cinématographique du *found footage* a d'ailleurs devancé la vidéo. Ainsi, Nicole Brenez désigne « l'histoire et la critique des images » comme l'un des terrains privilégiés du cinéma expérimental[205].

La nouvelle image motive vraisemblablement chez Fargier une volonté de table rase héritée de l'histoire des avant-gardes. La vidéo est clairement distinguée du cinéma, elle le détrônera bientôt sur le plan de l'imaginaire et, dans un cadre plus général, elle apparaît comme la seule pratique encore possible en 1979.

[205] Nicole Brenez, « L'Atlantide », in Nicole Brenez et Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milan, Paris, Mazzotta, Cinémathèque Française, 2001, p. 18.

II. Pour une analyse archéologique des « idées de vidéo » – Préalables méthodologiques

1. Dubois, Bellour, Fargier : synthèse critique

Les trois approches détaillées mobilisent *le* cinéma comme une entité dont la définition serait fixée une fois pour toutes. Si Dubois et Bellour admettent un processus historique à l'origine de la fixation, une fois achevé, le cinéma ne souffre plus aucun écart. On retrouve là, en apparence, un modèle biologique prêtant au cinéma un développement progressif jusqu'à maturité[206]. Quant à Fargier, il postule également une définition normative du cinéma afin d'exacerber une différence vidéographique. En outre, les trois théoriciens ont en commun d'élire le cinéma classique hollywoodien, reposant sur une exigence de transparence garante d'une impression de réalité, comme norme définitionnelle : désigné explicitement (Dubois), ou suggéré par l'évocation des studios (Bellour) ou de certains films (Fargier), il incarne effectivement le cinéma en soi et permet assez commodément de décrire *a contrario* ce que la vidéo – c'est-à-dire la télévision et l'art vidéo (le trio pratiquant cet amalgame) – posséderait en propre. Là encore, les auteurs se gardent bien d'historiciser, déclinant l'illusion d'un cinéma hollywoodien toujours identique à lui-même en dépit d'une périodisation courant sur une quarantaine d'années (des années 1910 aux années 1950). Au-delà des définitions avancées, Hollywood revêt finalement ici le statut qu'il occupait dans les histoires de Georges Sadoul ou Jean Mitry, c'est-à-dire un point d'idéalité au regard duquel sont analysées des productions affichant une apparence d'altérité : d'un côté, le « cinéma primitif », plus tard renommé « cinéma des premiers temps » sous l'impulsion inaugurale de la FIAF (1978), de l'autre des œuvres d'art vidéo et des émissions télévisées. Les comparaisons entre l'art vidéo et le « cinéma des premiers temps » n'ont d'ailleurs pas manqué chez ces derniers (manquait, en revanche, un cadre théorique capable de les articuler sous

[206] Philippe Dubois avait déjà fait l'objet de critiques semblables formulées par Michel Frizot à propos d'un article publié dans la revue *Cinémathèque* où Dubois désignait le panorama comme « chaînon manquant » entre Marey et Lumière (c'est-à-dire entre la photographie et le cinéma). Voir Philippe Dubois, « La question du panorama, entre photographie et cinéma », *Cinémathèque*, n°4, automne 1993, Paris, Crisnée, Cinémathèque française, Yellow Now, p. 22-39. Frizot écrivait alors en réponse : « Si l'on peut légitimement trouver des analogies entre le spectacle dioramique et le spectacle cinématographique (le mouvement à l'intérieur du cadre, opposé à la fixité du spectateur), il est plus douteux d'établir une filiation panorama-diorama-cinéma, qui relève plus de l'approximation évolutionniste que de la précision analytique. Je préférerais demander *pourquoi* on veut voir de la continuité là où il n'y en a pas : les dispositifs que nous étudions, sont généralement disjoints et ne procèdent pas l'un de l'autre, ou si peu. Le seul dénominateur commun, c'est que nous sommes devant des images. », Michel Frizot, « Revoir le panorama ou les yeux ont aussi des pieds », *Cinémathèque*, n°6, automne 1994, Paris, Crisnée, Cinémathèque française, Yellow Now, p. 84.

d'autres angles que ceux de l'exception[207] ou de l'accident[208]). Si à première vue, les objets divergent, le phénomène engage des enjeux historiographiques semblables. Malgré un positionnement assez net dans le champ de l'esthétique, les trois théoriciens de la vidéo font appel à une architecture historique afin de structurer les rapports entre le cinéma et la vidéo. Seulement, comme il apparaît plus haut, le principal écueil réside dans la carence théorique à l'endroit de cette référence historique. Se retrouve ici l'un des problèmes généraux soulevés par la nouvelle histoire, dans le sillage des redécouvertes de Brighton[209]. Telle que la convoque en effet Dubois, l'histoire du cinéma apparaît comme une suite linéaire tendue vers l'actualisation de la véritable identité du cinéma. Car Méliès, ou plus globalement le trucage, ne peuvent apparaître comme une exception qu'au regard d'une histoire envisagée comme le développement identitaire continu du cinéma, jusqu'au point d'idéalité qu'est cette « logique de représentation » systématisé par le cinéma hollywoodien. Implicitement donc, le passage entre un « mode de représentation primitif » et un « mode de représentation institutionnel »[210], c'est-à-dire le processus d'institutionnalisation du cinéma, est envisagé par Dubois comme un achèvement identitaire. De son côté, Bellour décline un modèle similaire lorsqu'il circonscrit la « pureté » du cinéma comme une parenthèse idéale, faisant suite au muet et précédant la concurrence télévisuelle. En somme, le cinéma se serait constitué au cours d'un processus qui aurait atteint son terme avec le cinéma hollywoodien. Au-delà, l'histoire ressemble à celle d'une cohabitation malencontreuse. Enfin, Fargier pose une origine mythique qui aurait dirigé, tel un inconscient, les histoires du cinéma et de la vidéo.

L'histoire se constitue donc, à chaque fois, à partir d'une définition normative du cinéma ou de la vidéo, correspondant respectivement à un certain mode de représentation. Il s'agit de relire l'histoire du cinéma, depuis l'invention du cinématographe, au regard du « MRI », ou dans le cas de Fargier, de relire les histoires du cinéma et de la vidéo au regard de la seule spécificité vidéographique selon le théoricien (la transmission en direct). Or, dans le cas précis des rapports entre le cinéma et la vidéo, de telles constructions historiques entraînent des problèmes de définition considérables. Si l'historiographie à la Sadoul offrait de

[207] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 152.

[208] « […] ce qui est de l'ordre de *l'accidentel* pour le cinéma est pour la vidéo de l'ordre de l'essentiel. », Jean-Paul Fargier, « Paikologie », *art. cit.*, p. 7. (Je souligne.)

[209] Michel Marie s'en fait encore l'écho en 1996 : « Une histoire sans réflexion théorique minimale se ramène à une plate chronique des faits, relevant de l'anecdote ou de la nostalgie ; de même une théorie sans ancrage historique n'est qu'une structure vide, qui tourne en rond sur elle-même. », Michel Marie, « Avant-propos », Michel Marie (dir.), *Théorème*, n°4, « Cinéma des premiers temps. Nouvelles contributions françaises », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 8. André Gaudreault, également, en 2008 : « Tout historien du cinéma est aussi, qu'il le veuille ou non, un théoricien du cinéma (dans des proportions certes variables). », André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, *op. cit.*, p. 24.

[210] Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, *op. cit.*

délimiter ce qui appartenait en propre au cinéma par rapport à ce qui l'avait précédé et qui en était exclu (le « cinéma primitif »), le partage des attributs s'opère ici entre ce qui relèverait encore du cinéma et ce qui devrait désormais être décrit comme vidéographique, au-delà de la simple distinction technologique. L'histoire du cinéma tel que l'esquisse Fargier ou Dubois a, en effet, valeur opératoire, valeur de classification. Elle dicte ce qui relève du cinéma et ce qui relève de la vidéo selon un partage diachronique. Tout au plus admet-elle des modalités de présence souterraines de la vidéo lorsque, chez Dubois, certains films des années 1980 sont décrits comme objets d'une influence vidéographique. Ou chez Fargier, pour qui l'empreinte vidéographique se lit, sur le mode de l'inconscient, bien avant les premières transmissions de signaux électroniques. On le constate aisément, de telles approches ne permettent guère de décrire la diversité de l'objet vidéo. À la place, la vidéo est nécessairement réduite à une entité générale définie selon un ensemble d'attributs spécifiques – dont la liste peut demeurer indéfiniment ouverte. La méthode archéologique que nous proposons, et qui est détaillée un peu plus loin, rompt de manière radicale avec la vision de l'histoire synthétisée ici. Elle refuse, en effet, de commenter les œuvres à l'aune de définitions normatives et écarte du même coup les lectures téléologiques. Cette méthode postule plutôt que l'histoire est traversée par une somme de discontinuités auxquelles il faut se montrer attentif. Dans ce contexte, il n'y a plus de place pour les exceptions et autres accidents, qui procèdent de déformations rétrospectives. Reconnaître les discontinuités, c'est effectivement assumer un jeu d'intermittences échappant au modèle du progrès.

Enfin, si les perspectives de Dubois, Bellour et Fargier s'attachent à cerner l'identité supposée de la vidéo en décrivant notamment les effets esthétiques qu'elle aurait produits dans le champ des pratiques artistiques, elles dissimulent mal certaines difficultés théoriques – les obstacles apparaissant lorsque l'ensemble des textes rédigés au long cours par chaque auteur est envisagé de manière synthétique. Ainsi, ce vocable de « vidéo » se voit remployé par Dubois, dans sa compilation de 2011 comme un opérateur théorique transversal allant jusqu'à jouer un rôle dans les problématiques du cinéma exposé. La vidéo, de fait, est ressaisie de façon à créer une continuité illusoire et de mettre au premier plan un objet qui n'a plus lieu d'être interrogé en tant que tel. De même, Fargier réunit analogique et numérique sous la pression d'une même poussée, le « désir de télévision », et réhabilite par ailleurs l'appellation d'art vidéo dans un texte tardif[211]. Si Bellour, au contraire, n'invoque plus le vocable « vidéo » pour commenter les œuvres contemporaines, mobilisant plutôt celui d' « installation », la

[211] Jean-Paul Fargier, « L'art vidéo, la vidéo, Baladi et l'euro » [2003], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, *op. cit.*, p. 191-194.

définition qu'il propose du cinéma obéit à une même volonté de généralisation. En somme, pour Fargier et Dubois, la définition de la vidéo serait suffisamment homogène pour autoriser l'emploi du vocable aussi bien dans les années 1980 que les années 2000, sans que cela travestisse l'identité de l'objet (puisque la vidéo est une « question » ou une « langue universelle », c'est-à-dire une abstraction), et pour Bellour, le cinéma est soumis au même traitement, figé dans un dispositif prétendument unique car essentiel. Il s'agit donc pour les trois auteurs de construire des modèles homogènes, des identités non altérées, qui puissent s'articuler à l'intérieur d'une architecture historique et donc rendre compte des rapports entre le cinéma et la vidéo.

Il existe cependant une exception à cette tendance des études sur la vidéo : Anne-Marie Duguet est en effet l'une des rares théoriciennes à avoir, très tôt, critiqué les revendications de spécificité. Dès son ouvrage *Vidéo, la mémoire au poing* (1988), première publication monographique française sur la vidéo, l'auteure insiste en effet sur les « pratiques » et les « écritures » recourant à la technologie électronique sans se soucier d'établir une distinction ontologique par rapport au cinéma ou à la télévision. Elle définit ce terme d' « écriture » selon une acception qui a le mérite de réinscrire la technique au sein de déterminations contextuelles plus larges. « L'écriture, écrit en effet Duguet, est l'actualisation critique d'un certain nombre de données socio-culturelles, de configurations formelles et de codes techniques[212] ». Elle est donc indissociable de la vidéo mais ne saurait se réduire à un effet nécessaire du recours au matériel. Parmi les auteurs de ces écritures, Duguet brasse aussi bien Armand Gatti, Jean-Luc Godard que Nam June Paik, Jean-Christophe Averty ou Jean-André Fieschi. En somme, cette entrée « écritures » permet de réunir à la fois des œuvres d'art vidéo, des émissions et des feuilletons de télévision, ou encore des œuvres consommées en salles. La théoricienne évite ainsi l'écueil d'*un* langage ou d'*une* écriture électronique, qui s'opposerait en bloc au cinéma, tel qu'a pu le défendre Fargier. De même, l'opposition postulée par Dubois entre une « logique de représentation » vidéographique, et une autre typiquement cinématographique, n'est pas pertinente ici. Pour Duguet, il ne saurait, en effet, exister de langage ou de logique électronique *au singulier*. Il est plutôt question d'une dynamique entre les possibilités de la technique et d'autres facteurs, à l'origine d'écritures multiples.

En résumé, les approches de Dubois, Bellour et Fargier souffrent d'une lacune théorique quant à l'histoire qu'elles présupposent, autorisant de fait la consolidation de ces modèles abstraits forcément insatisfaisants, traversant les décennies toujours identiques à eux-

[212] Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, *op. cit.*, p. 132.

mêmes. À rebours, il semble qu'une attention particulière aux questions d'historiographie permettrait de sortir de l'ornière afin de restituer à l'objet vidéo, aux contours nécessairement fluctuants, toute son hétérogénéité, et par là même préciser les conditions possibles de sa mise en rapport avec le cinéma. Il s'agirait, en effet, de reconsidérer les présupposés méthodologiques d'une étude des rapports entre le cinéma et la vidéo en construisant un cadre théorique capable de les articuler historiquement. Cela, afin d'éviter que les modèles « cinéma » et « vidéo » une fois consolidés, flottent – libérés de tout ancrage – au-dessus de l'histoire.

2. La méthode archéologique, présentation

La méthode archéologique établie par Michel Foucault nous a paru une voie opportune pour satisfaire une telle exigence. Le philosophe en décrit le fonctionnement dans *L'Archéologie du savoir* (1969), cet ouvrage récapitulatif où sont notamment formalisés de manière systématique certains des présupposés théoriques ayant guidé les précédents travaux. Partant d'un renouveau méthodologique inauguré par certains historiens de l'École des Annales (Fernand Braudel notamment), l'archéologie se singularise d'abord par le « refus d'un modèle uniforme de temporisation ». « Il s'agissait, écrit Foucault au terme de son développement, d'analyser l'histoire de la pensée dans une discontinuité qu'aucune téléologie ne réduirait par avance » et de « repérer » cette histoire « dans une dispersion qu'aucun horizon préalable ne pourrait refermer »[213]. Toute modélisation uniforme de l'histoire se voit donc écartée au profit de ces deux opérateurs cruciaux que sont la « discontinuité » et la « dispersion ». Il ne s'agit plus de ressaisir la pensée au sein d'un mouvement d'ensemble auquel seraient assignés une origine et un « horizon » mais, au contraire, de privilégier des modalités de description et d'analyse qui puissent déprendre la réflexion de ces catégories *a priori*[214].

Au vu de cette brève description, on peut déjà mesurer l'écart entre l'archéologie telle que la conçoit Foucault et les approches des théoriciens de la vidéo. Le « désir de télévision » postulé par Fargier ne fait autre chose, en effet, que « refermer » la « dispersion » propre aux objets cinéma et vidéo. De même, que fait Dubois lorsqu'il construit ce concept général de

[213] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969, p. 275.
[214] Roger Chartier a synthétisé les principes de la description archéologique dans « "La chimère de l'origine". Foucault, les Lumières et la Révolution française », *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 133-160. Voir également Paul Veyne, « Foucault révolutionne l'histoire », *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1978, p. 385-429.

« question vidéo » sinon instaurer une continuité historique recouvrant des discours nécessairement discontinus et dispersés ?

L'archéologie foucaldienne se pratique à partir d'un matériau fondamental qui a pour nom « l'archive » et qui se soustrait aux partages traditionnellement effectués entre les textes. La méthode décrite prescrit, en effet, l'abandon d'unités pré-établies (le livre et l'œuvre d'un auteur) et évacue la hiérarchie entre des textes considérés comme majeurs et d'autres comme mineurs, selon leur statut, leur circulation, etc[215]. En tant qu'elle recouvre le domaine des « choses dites », l'archive amoncelle plutôt des « énoncés », nouvelles unités privilégiées par le philosophe dans la mesure où, justement, elles suspendent les partages et hiérarchies traditionnels.

Foucault interroge ensuite la cohésion d' « unités discursives » formées par des ensembles d'énoncés. Dans la mesure où l'objet thématique susceptible de garantir cette cohésion (« la folie » par exemple) ne saurait demeuré identique à lui même selon les disciplines qui le mobilisent à des décennies d'intervalle, Foucault désigne comme principe de cohésion ce qu'il nomme « loi de dispersion » ou « loi de répartition », c'est-à-dire « l'ensemble des règles qui rendent compte, moins de l'objet lui-même en son identité, que de sa non-coïncidence avec soi, de sa perpétuelle différence, de son écart, et de sa dispersion »[216].

La définition de l'énoncé se précise progressivement dans *L'Archéologie du savoir*, à mesure que tombent d'elles-mêmes un certain nombre d'affirmations hâtives. Tout d'abord, le philosophe dégage trois modèles éventuellement susceptibles de caractériser un énoncé : la phrase, la proposition logique et l'acte de langage. Mais Foucault montre que l'énoncé ne correspond à aucun d'entre eux, désignant plutôt la condition sous laquelle un ensemble de signes peut être désigné comme un acte de langage, une proposition logique ou une phrase. Et auquel cas, si cet ensemble respecte les règles fixées par chacun des modèles. En cela, l'énoncé ne définit pas une « découpe repérable à un certain niveau d'analyse », une « unité » (comme la phrase ou la proposition), mais plutôt un « mode d'existence singulier », une « fonction d'existence » à partir de laquelle peut s'effectuer un certain partage[217].

Cette fonction, écrit Foucault, constituant le « sujet » même de l'énoncé, « croise un domaine de structures et d'unités possibles, et qui les fait apparaître, avec des contenus concrets, dans l'espace et le temps ». En d'autres termes, la description de l'énoncé met en jeu un décloisonnement ouvrant sur différents niveaux.

---

[215] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 33-46.
[216] Michel Foucault, « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie » [1968], *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 740.
[217] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 119-120.

Ce domaine ou « champ associé », décrit par Foucault comme une « trame complexe », est formé de plusieurs ensembles : la « série des autres formulations à l'intérieur desquelles l'énoncé s'inscrit », les « formulations auxquelles l'énoncé se réfère (implicitement ou non) », celles « auxquelles l'énoncé ménage la possibilité ultérieure » (comme « conséquence », « suite naturelle » ou « réplique ») et enfin, celles « dont l'énoncé partage le statut ». De sorte qu'« il n'y a pas d'énoncé qui n'en suppose d'autres »[218]. On le voit, l'énoncé constitue le point d'une arborescence faite d'autres énoncés, solidaires, dessinant une vaste unité à laquelle Foucault donne le nom de « discours ». Chaque discours, réunissant des séries d'énoncés déterminées, trouve sa cohérence, selon le philosophe, dans un ensemble de règles de « formation ». Ainsi, Foucault nomme « formation discursive », « le principe de dispersion et de répartition » des énoncés, garantissant la délimitation relative du « discours »[219].

Enfin, si l'on se place non pas au niveau de l'historicité du discours, et par conséquent de sa « formation », mais plutôt au niveau de la formulation toujours singulière des énoncés, en quelque sorte à l'intérieur même du discours, il s'agit de mettre en lumière les conditions de possibilité d'une « pratique ». Foucault nomme, en effet, « pratique discursive » :

> « [l']ensemble de règles anonymes, historiques, toujours déterminées dans le temps et l'espace qui ont défini à une époque donnée, et pour une aire sociale, économique, géographique ou linguistique donnée, les conditions d'exercice de la fonction énonciative.[220] »

C'est donc cet « ensemble de règles anonymes » que le moindre énoncé, si tant est qu'on le reconnaisse, met en jeu.

3. Archéologie de la peinture, archéologie de la vidéo

Interrogeons maintenant la place possible de cette méthode archéologique dans le champ des études sur la vidéo et particulièrement, dans celui – plus restreint – des études sur les rapports entre le cinéma et la vidéo. Il s'agirait, en ce qui nous concerne, de considérer un corpus spécifique susceptible de rendre compte d'une « dispersion » propre à la vidéo – à l'encontre, précisément, des théories visant à l'unifier à travers les décennies. Il convient de noter, cependant, qu'une telle analyse ne saurait avoir la même ampleur que celles de

[218] *Ibid.*, p. 135-137.
[219] *Ibid.*, p. 148.
[220] *Ibid.*, p. 162.

Foucault, courant sur plusieurs siècles, dans la mesure où la vidéo, bien plus localisée, traverse un siècle à peine. Également, l'objet est bien différent des ensembles étudiés par le philosophe (la clinique, la grammaire générale, l'histoire naturelle, l'analyse des richesses, etc.). La vidéo, en effet – qu'elle fasse référence à une technologie, une pratique artistique, une langue, un langage, une question, etc. – ne ressortit pas à la définition d'une discipline et encore moins d'une science.

Cependant, Foucault lui-même, vers la fin de son ouvrage, interroge la possibilité « d'autres archéologies », des archéologies qui ne prendraient pas comme objets des disciplines ou des sciences. Il évoque trois domaines possibles : la sexualité, la peinture et le « savoir politique ». À première vue, la possibilité d'une archéologie de la vidéo prendrait appui sur celle, à peine esquissée, d'une archéologie de la peinture sur la base d'un même support d'investigation : les images. Le philosophe décrit brièvement le type d'analyse auquel l'archéologie devrait soumettre la représentation picturale. Au lieu de chercher à dégager les « intentions » ou la « vision » du peintre, possiblement héritées de la science et/ou des opinions de son époque, *via* une attention particulière aux composantes formelles, et finalement reconduire au niveau de l'image ce que Foucault écarte vigoureusement au niveau du texte (une interprétation reliée à un foyer psychologique[221]), il s'agirait d'analyser la représentation sous l'angle de la « pratique discursive » :

> « L'analyse archéologique […] chercherait si l'espace, la distance, la profondeur, la couleur, la lumière, les proportions, les volumes, les contours n'ont pas été, à l'époque envisagée, nommés, énoncés, conceptualisés dans une pratique discursive ; et si le savoir auquel donne lieu cette pratique discursive n'a pas été investi dans des théories et des spéculations peut-être, dans des formes d'enseignement et dans des recettes, mais aussi dans des procédés, dans des techniques, et presque dans le geste même du peintre.[222] »

Il ne s'agirait pas, poursuit Foucault, de réduire la représentation à un ensemble de choses dites mais de « montrer, qu'au moins dans l'une de ses dimensions, [la peinture] est une pratique discursive qui prend corps dans des techniques et dans des effets[223] ».

Une telle description invite à analyser la peinture sous la dimension de l' « énoncé », auquel Foucault consacre, en amont, plusieurs dizaines de pages afin de spécifier sa signification (trois sous-parties : « Définir l'énoncé », « La fonction énonciative », « La

[221] *Ibid.*, p. 149-152.
[222] *Ibid.*, p. 262-263.
[223] *Ibid.*, p. 263.

description des énoncés »). Contrairement à ce que pourrait suggérer le sens commun, il n'y a pas contradiction à refuser, dans un même élan, la réduction de la peinture aux choses dites et à privilégier la description des énoncés qu'elle serait susceptible de mettre en jeu. Les développements fournis par le philosophe n'interdisent pas, en effet, de ranger sous ce terme plusieurs matières de l'expression et par conséquent, d'extraire des composantes picturales un ou des énoncés possibles.

De fait, une archéologie de la peinture s'attacherait, par hypothèse, à dégager des œuvres elles-mêmes (mais pas seulement : des traités de peinture également, des commentaires d'œuvres, des enseignements, etc.) des énoncés et à identifier la ou les pratiques discursives auxquelles nécessairement ils renverraient. De même, une archéologie de la vidéo s'attacherait à dégager des bandes et installations d'art vidéo, des films usant de la vidéo, mais aussi des textes critiques, des déclarations d'artistes, etc., un ensemble d'énoncés investis dans des pratiques discursives.

La particularité de la citation reproduite plus haut, affirmant la possibilité d'une archéologie de la peinture, tient au croisement prescrit entre une description formelle (il s'agit en effet de s'attacher à l'irréductible de la peinture, c'est-à-dire l'espace, la couleur, etc.) et l'analyse des implications discursives. En somme, il s'agirait de montrer comment la représentation picturale, avec ses moyens propres, peut elle-même prendre place à l'intérieur de discours.

Cependant, la mise en œuvre d'une archéologie de la peinture ne saurait se résumer à un geste de transposition, si flexible soit-il. Foucault lui-même a esquissé cette « orientation possible[224] » en fin d'ouvrage, sans jamais entreprendre un volume qui lui serait entièrement dédié. Le philosophe a néanmoins proposé quelques études de cas constituant autant d'exemples d'une archéologie possible de la peinture – sans cependant recourir à ce vocable d' « archéologie » pour décrire sa démarche. Dans deux textes, en particulier, le philosophe s'est attaché à mettre en lumière un écart entre les œuvres analysées et les principes de la « peinture classique ». Tout d'abord, dans sa conférence donnée à Tunis et publié sous le titre « La Peinture de Manet », Foucault explique que Manet intègre « la matérialité de la toile dans ce qui est représenté[225] », s'écartant ainsi de l'illusionnisme caractéristique du *Quattrocento*. Ensuite, dans son texte « Ceci n'est pas une pipe », le philosophe explique que l'œuvre de Magritte se caractérise par l'abolition des deux principes majeurs de la peinture classique : la « séparation entre représentation plastique (qui implique la ressemblance) et

[224] *Ibid.*, p. 262.
[225] Michel Foucault, « La Peinture de Manet » [1971], in Maryvonne Saison (dir.), *La Peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault, un regard*, Paris, Seuil, coll. « Traces Écrites », 2004, p. 24.

référence linguistique (qui l'exclut)[226] » et l' « équivalence entre le fait de la ressemblance et l'affirmation d'un lien représentatif »[227]. Il associe notamment le nom de Magritte à ceux de Klee et Kandinsky, s'étant eux-mêmes écartés des deux principes mentionnés. Foucault a également rédigé un texte sur le travail du peintre Gérard Fromanger, intitulé « La peinture photogénique », dans lequel il met en perspective deux modalités de rapports entre la photographie et la peinture : la première, située dans les années 1860-1880, est définie comme « le temps de la circulation rapide entre l'appareil et le chevalet », et la seconde, située dans les années 1960-1970, comme un nouvel « amour des images[228] » initié par le pop art et l'hyperréalisme. Rédigés en parallèle de *L'Archéologie du savoir* et de *Surveiller et punir*, entre 1968 et 1975[229], ces trois textes ont en commun une démarche comparative tendue vers la description de singularités. Deux peintres étudiés ici par Foucault rompent, en effet, avec des pratiques dominantes (Manet, Magritte) et le troisième renoue à sa façon avec un certain régime d'échanges et de circulation des images (Fromanger). Par conséquent, le philosophe met en lumière des discontinuités. Voilà pourquoi sa démarche peut être désignée comme archéologique. S'il ne travaille pas sur un corpus de textes, Foucault adopte néanmoins une attitude visant à évaluer les écarts ou au contraire les rapprochements possibles entre différents usages picturaux.

À date récente, Édouard Arnoldy a proposé d'employer la méthode archéologique foucaldienne dans le champ des études cinématographiques, et plus largement dans celui de l'histoire de l'art, en rappelant au préalable la nécessité (trop souvent refoulée selon lui) d'articuler histoire et théorie et par conséquent de *problématiser* les liens entre histoire et formes artistiques. Le chercheur est notamment revenu sur les rapports possibles entre l'archéologie et les arts à partir d'un court texte de Foucault, une recension de deux ouvrages de l'historien d'art Erwin Panofsky, effectuée par le philosophe sous le titre « Les mots et les images » (1967). Le « point de rencontre », relevé par Foucault lui-même, entre la démarche iconologique de Panofsky et sa propre méthode archéologique est mis en avant par Arnoldy comme un enjeu crucial pour « l'étude du cinéma ». Ce point tient à la complexité des rapports entre le « discours » et « l'univers plastique » – deux pôles possiblement unis par une relation d' « isomorphisme » (le mot est de Foucault)[230].

---

[226] Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973, p. 27.
[227] *Ibid.*, p. 29.
[228] Michel Foucault, « La peinture photogénique » [1975], *op. cit.*, p. 1578.
[229] « Ceci n'est pas une pipe » a d'abord paru en 1968 avant reparaître en 1971 dans une version augmentée.
[230] D'après le *Trésor de la Langue Française informatisée*, dans le champ linguistique, « [o]n dit qu'il y a isomorphisme entre deux structures de deux ordres différents de faits quand elles présentent toutes deux le même type de relations combinatoires ».

Ce postulat d'« isomorphisme » offre une alternative à la simple traduction des images en choses dites – c'est-à-dire à la réduction du signe pictural au signe linguistique. Il s'agit, en effet, de maintenir le mot et l'image dans leur différence stricte mais de souscrire à la possibilité de déterminations communes[231]. En somme, les effets d'une pratique discursive seraient susceptibles de se lire à la fois au niveau des énoncés verbaux et des énoncés picturaux. Ce « feston du *visible* et du *dicible* » qui, pour Foucault (cité par Arnoldy), « caractérise une culture à un moment de son histoire »[232], fait signe vers un enchevêtrement que la simple traduction esquiverait inévitablement. Par ailleurs, Arnoldy prend appui sur cet enchevêtrement pour souligner le décloisonnement indispensable à l'étude du cinéma :

> « Cette "structure isomorphe" […] permet peut-être de tirer une leçon essentielle sur l'étude "du" cinéma et de sa position cardinale entre médias et médiums culturels, entre *mass media* et arts, pris ainsi au croisement d'histoires multiples.[233] »

Ce « feston » caractéristique d'une culture inviterait à appréhender les films eux-mêmes comme autant de sites d'enchevêtrements et par conséquent, à replacer le cinéma « au croisement d'histoires multiples ». Telle est cette « leçon essentielle » évoquée par le chercheur : dans la mesure où les représentations (y inclus les films) accusent les effets de pratiques discursives au même titre que les énoncés verbaux, mais bien évidemment sous d'autres modalités, toute histoire du cinéma devrait *composer* avec d'autres histoires.

Dans le même texte, Arnoldy précise encore les termes de cet entrecroisement entre plusieurs histoires. Repartant d'une formulation foucaldienne, le chercheur défend l'inscription historique du cinéma « au cœur d'un réseau de "séries de séries"[234] » en refusant fermement la réduction du cinéma à une « série isolée[235] ». Comme il avait déjà pu l'établir ailleurs[236],

[231] L'historien de l'art Daniel Arasse a commenté le premier chapitre des *mots et les choses*, consacré aux *Ménines* de Velázquez, en soulignant la dimension anachronique de l'analyse foucaldienne (« historiquement fausse »). Arasse insiste, par ailleurs, sur l'anachronisme de la peinture en général et pointe, par la même, sans employer le terme, les limites de cet « isomorphisme » : « La peinture est un objet historique produit à un certain moment dans des conditions précises, mais la pensée de la peinture peut aller au-delà des conditions historiques de la pensée de son temps. […] La peinture n'ayant pas à conceptualiser, à verbaliser son contenu, elle se veut seulement une représentation du visible, une imitation, mais elle peut aussi par cette représentation du visible aller autrement que les concepts du temps. Elle n'est pas obligée de représenter les concepts du temps ; elle le peut, mais comme elle n'est pas verbalisée, elle peut figurer autre chose que ce qui se conceptualise à l'époque. », Daniel Arasse, « Éloge paradoxal de Michel Foucault à travers "Les Ménines" », *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 243. [1ère édition 2004]

[232] Édouard Arnoldy, « De la dispersion en histoire du cinéma », *CiNéMAS*, vol. 23, n°1, « Cinélekta 7 – Recherches actuelles », Montréal, automne 2012, p. 81.

[233] *Idem*

[234] Édouard Arnoldy, « De la dispersion en histoire du cinéma », *art. cit.*, p. 85.

[235] *Ibid.*, p. 86.

[236] Notamment : Édouard Arnoldy, *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales*, *op. cit.*

Arnoldy envisage effectivement le cinéma comme étant lui-même une « série de séries » c'est-à-dire l'entrecroisement de différents usages (issus d'autres « séries de séries » : du café-concert, du music-hall, du théâtre, de la danse, etc.). Par conséquent, l'histoire du cinéma ne saurait se penser en dehors de ces autres « séries de séries » et de leurs histoires.

Une telle prescription induit, selon Arnoldy, la nécessité de penser une histoire générale organisée « en blocs » et « en mouvements »[237]. Il s'agit de proscrire l'idée de ruptures franches se succédant de manière linéaire pour privilégier, à la place, celle d'une « diagonale mobile[238] » (la formule est empruntée à Gilles Deleuze) reliant des séries aux temporalités hétérogènes. Les différentes séries formant, en effet, l'objet cinéma accusent entre elles des écarts temporels, tout un jeu différentiel s'exprimant notamment par la présence variable, au fil des décennies, de certains usages dans les films (le regard à la caméra, la frontalité, etc.). Cela rejoint, bien entendu, l'exigence formulée par Foucault de réinvestir la discontinuité et la dispersion dans la description historique.

Le travail que nous souhaitons entreprendre ici s'inscrit donc dans une perspective archéologique foucaldienne, nourrie par les apports que nous venons d'évoquer. Pensée comme une alternative aux théories examinées en amont (Dubois, Bellour, Fargier), l'investigation proposée s'enracine effectivement dans un modèle historique attentif à la *reprise* de certains usages cinématographiques et refusant toute idée de progrès continu. À partir d'un corpus composé de textes et de films, il s'agira de dégager des « énoncés » dont le référent sera invariablement l'objet vidéo afin de repenser les rapports entre le cinéma et la vidéo en évitant les démarcations ontologiques de principe.

4. Présentation générale du corpus d'analyse

Dans ce contexte, il s'agira de considérer un cas précis : l'usage de la technologie électronique par des films distribués en salles, des années 1970 aux années 1990.

Si les bornes de cette recherche paraissent délimiter une région par trop spécifique, c'est que l'objet de ce travail ne vise pas à décrire une formation discursive dans son ensemble. Il s'agit plutôt, à partir d'un corpus assez serré (qu'il nous faudra détailler dans un instant), de repérer des énoncés dispersés et éventuellement spéculer sur la pratique discursive dans laquelle ils se trouvent investis. Ce corpus se distribue en trois familles d'objets : il s'agit

[237] Édouard Arnoldy, *art. cit.*, p. 77.
[238] *Idem*. Ce concept de « diagonale mobile » a régulièrement été mobilisé par Arnoldy depuis la publication de son ouvrage *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales, op. cit.*

d'abord des films eux-mêmes ; puis des critiques ou recensions de ces films dans la presse généraliste et la presse spécialisée ; enfin, des déclarations des cinéastes, contemporaines à la sortie des films, ou rétrospectives, généralement publiées dans la presse, parfois aux côtés des textes critiques. La distinction préalable entre ces trois ensembles est purement formelle et il s'agira, sur le modèle des investigations foucaldiennes, de suspendre un tel découpage afin d'en esquisser un autre, par groupe d'énoncés.

L'enjeu de ce travail, en effet, consistera à dégager de cette masse documentaire les énoncés, qui, dans leur dispersion, appartiennent à une même pratique discursive. Une telle méthode, on y insiste, constitue une alternative encore inexplorée aux principales théories de la vidéo qui, malgré leurs différences respectives, se rejoignent quant à la volonté de saisir l'objet vidéo dans son être même en faisant fi des questions d'historicité. Il faudra donc ici s'efforcer de souligner les écarts inévitables entre plusieurs acceptions de la vidéo, émergeant au fil des textes, parfois frontalement, parfois incidemment, en évitant autant que faire se peut les travers de l'interprétation. L'interprétation constitue effectivement une modalité écartée par Foucault dans le mesure où elle postule implicitement que ce qui est dit en vérité ne se donne pas directement et nécessite d'autres formulations[239]. Le philosophe situe, au contraire, son analyse au niveau des énoncés eux-mêmes, dans leur irréductibilité d'événements.

Le corpus de films analysés dans le cadre de cette étude ont en commun un usage ponctuel de la technologie électronique pour l'enregistrement et/ou le traitement des images à une période où le cinéma emploie presque exclusivement la technologie photochimique. D'ordinaire, en effet, les films sont tournés sur pellicule argentique et montés sur des bancs spécialisés à partir du matériel développé. Or, les quelques films retenus ont ceci de singulier qu'ils emploient, pour la plupart, des caméras électroniques ou usent d'effets électroniques. Ces usages divers constituent donc un fait assez minoritaire pour permettre de circoncire un ensemble relativement clos. Ensuite, le choix d'un tel corpus se justifie par le nécessaire *cadrage* de l'étude. En effet, il ne s'agit pas ici de proposer une introduction générale à l'archéologie de la vidéo car alors, le choix d'un corpus si restreint et si spécifique, se heurterait nécessairement aux ambitions du projet. L'archéologie de la vidéo devraient, en effet, se déployer à partir d'une somme considérable d'objets, dépassant de loin le stricte domaine des *interférences* visibles (depuis les films) entre cinéma et vidéo. Il faudrait considérer par exemple, à la fois les expériences de transmission de signaux électroniques, les usages médiatiques (radiophoniques puis télévisuels), les usages scientifiques, militaires, etc., l'émergence institutionnelle d'un art vidéo, etc., et identifier les pratiques discursives en jeu.

[239] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 149-152.

Le choix de ces films se légitime en priorité par la volonté de repenser les rapports possibles entre le cinéma et la vidéo, en évitant les écueils énumérés plus haut. Il s'est donc agi, en tout premier lieu, de privilégier des objets cinématographiques, des films, puis de trouver un point d'entrée permettant d'inscrire la vidéo dans le champ de l'investigation. Or, comme il a été mentionné, chacun des films se singularise par une *hybridation* qui, on le verra, prend différents visages. De fait, l'idée mise en avant par Arnoldy d'un cinéma situé « au croisement d'histoires multiples » se trouve ici – comme par métonymie – soulignée par les films eux-mêmes, proposant, à lettre, des « croisements » d'images et rompant du même coup avec les habitudes perceptives des spectateurs. Si le moindre des films s'appréhende en effet comme un site d'enchevêtrements, plusieurs de ceux sélectionnés ici ont la particularité de rendre immédiatement *visible* un niveau d'enchevêtrement (le plus manifeste) en produisant de manière répétée des chocs de textures.

Par conséquent, les critiques, informés ou non des méthodes de tournage ou des déclarations éventuellement effectuées par le cinéaste et/ou son équipe, font une expérience singulière qui généralement les invite à consacrer une partie de leur texte, précisément, à la singularité des films, c'est-à-dire aux mélanges apparents entre images argentiques et images électroniques. Un corpus de textes critiques a donc également été retenu, aux côtés des films eux-mêmes, car il renferme des considérations diverses à propos de l'objet vidéo tel qu'il apparaît aux yeux de spectateurs spécialisés, jouissant d'une certaine culture cinématographique et incarnant, dans le champ social, une instance critique. Ces textes constituent, en quelque sorte, une tribune depuis laquelle des « gens de cinéma » ont parlé de la vidéo, et plus spécifiquement de ce qu'elle apportait aux films ou au contraire leur retranchait. Comme nous le verrons, l'examen de ces textes révèle plusieurs centres d'intérêt autour desquels s'est structuré l'essentiel des discussions. Parmi eux : la matérialité de l'image, la flexibilité des usages, la liberté du cinéaste, les gains économiques, etc. L'analyse archéologique de ce corpus ne diffère pas fondamentalement de celle prescrite dans *L'Archéologie du savoir.* Il s'agit, en effet, à partir d'un ensemble de textes, de repérer des « objets » (au sens foucaldien – détaillé plus loin) et des « modalités énonciatives », puis d'identifier les pratiques discursives qui leur correspondent[240].

Également, chose plus délicate : les films eux-mêmes doivent être analysés de façon à ce qu'apparaissent les énoncés non verbaux qui en forment la trame. Repartant de

[240] Il va de soi, bien entendu, que les volets de l'ouvrage consacrés à la « formation des concepts » et des « stratégies » demandent ici à être réenvisagés dans la mesure où l'ensemble vidéo, comme il a déjà été noté, n'a pas grand chose à voir avec ces ensembles que sont la médecine, la grammaire, etc., c'est-à-dire les sciences ou les disciplines à visée scientifique. Ces « objets » et « modalités énonciatives » ne sauraient, par conséquent, avoir la même *extension*.

l' « orientation possible » esquissée par Foucault, il s'agira effectivement de dégager l'ensemble des énoncés propres aux diverses représentations, aux divers films, pour ensuite les comparer à ceux issus des corpus textuels.

5. Description des unités d'analyse, les objets

5-a Surfaces d'émergence : la presse, les films

« Décrire des relations entre énoncés[241] », formule qui résume le projet de l'archéologie, nécessite, selon Foucault, de porter son attention vers quatre niveaux de discours différents, « quatre faisceaux de relations[242] » : les objets, les modalités énonciatives, les concepts, les stratégies. Cependant, comme mentionné plus haut, il s'agira ici de s'attacher aux deux premiers, les deux autres apparaissant par trop spécifiques au champ scientifique.

Selon une terminologie proprement foucaldienne, la presse généraliste et la presse spécialisée des années 1950 aux années 1990, au sein desquelles sont parus les textes critiques consacrés aux films retenus, et par conséquent au sein desquelles sont apparus divers énoncés touchant à la vidéo, peuvent être qualifiées de « surfaces d'émergence » ; ou plutôt, il s'agit là de surfaces pour le moins localisées, au sein d'une plus vaste surface d'émergence qui serait : l'art. Ces surfaces constituent le lieu où peuvent « surgir » des « différences individuelles »[243]. Foucault les désigne encore sous le terme de « champs de différenciation ».

Les rapports d'altérité et d'identité susceptibles de se nouer entre la vidéo et le cinéma, au sein de la presse (généraliste et spécialisée), entraînant une caractérisation relative de l'objet vidéo, ne sont pas nécessairement identiques, par exemple, aux rapports entre la vidéo et le cinéma au sein des guides pratiques ou manuels d'initiation technique. Par conséquent, la caractérisation de l'objet vidéo n'est pas la même. En bref, on ne parle pas, ici et là, de la même vidéo. Les deux surfaces, effectivement, ne mettent pas en œuvre la même « normativité » et ne reconnaissent donc pas les mêmes écarts. La critique cinématographique sensible à la matière d'image, par exemple, aura tendance à reprocher à la vidéo son manque de finesse. La vidéo sera donc perçue comme une image grossière, entachant les films qui y auraient recours (*Le Mystère d'Oberwald* de Michelangelo Antonioni, notamment). En revanche, l'écart mis en lumière par les guides pratiques entre la vidéo et le cinéma, à la même période, pourra tenir à la praticabilité des caméras électroniques par exemple. Ici, la vidéo

[241] *Ibid.*, p. 47.
[242] *Ibid.*, p. 100.
[243] *Ibid.*, p. 60.

sera désignée comme une image sale, dégradée, et là, comme un appareillage avantageux. De l'image à l'appareillage, deux objets vidéo différents se détachent de deux surfaces d'émergence distinctes. À noter cependant qu'il peut y avoir *chevauchement* des surfaces lorsque par exemple, les méthodes de tournage sont invoquées dans la presse – la praticabilité des machines devenant alors, au même titre que la matière d'image, un argument critique.

Les films eux-mêmes peuvent également constituer une autre surface d'émergence. Cela est particulièrement évident, par exemple, lorsque des caméras et/ou des écrans électroniques jouent un rôle stratégique au sein d'une fiction (Fritz Lang, Atom Egoyan, Steven Soderbergh). Selon les types d'usages mis en visibilité se construit, en effet, un commentaire plus ou moins critique suggérant une certaine idée de la vidéo.

5-b Instances de délimitation : la critique, le cinéaste, le film

Cerner le « régime d'existence » des objets de discours demande également de repérer des « instances de délimitation[244] », occupant un rôle de premier plan quant au partage entre ce qui appartiendrait à la vidéo et ce qui ne lui appartiendrait pas.

Une remarque : afin d'expliquer ce qu'il entend par « surface d'émergence » ou « instance de délimitation », Foucault mobilise des exemples issus de ses recherches sur la folie. La médecine, la justice, l'autorité religieuse, etc., sont ainsi désignées comme ces instances ayant délimité un objet folie en fonction d'un certain nombre de critères. Les exemples sélectionnés par le philosophe ont ceci d'éclairant qu'ils réfèrent à des situations d'*écart*. Ils concernent, en effet, un objet caractérisé selon son écart par rapport à certaines normes (variables selon les surfaces et selon les instances). Or, l'étude des rapports entre cinéma et vidéo, elle-aussi, met en jeu une série d'écarts, investis dans un problème de spécification identitaire. Qu'est-ce que la vidéo dans la critique de films, en effet, sinon un écart par rapport au cinéma ?

Au sein de cette surface d'émergence qu'est l'art, les « instances de délimitation » de l'objet vidéo pourraient être, par exemple, les institutions muséales. Les deux premières expositions de Nam June Paik et Wolf Vostell sont, en effet, considérés par certains comme les « actes de naissance » de l'art vidéo. La critique d'art peut également jouer ce rôle, dans la mesure où elle instaure des catégories, décrit les mutations du paysage artistique et procède ponctuellement à des mises en perspective, resituant l'art vidéo parmi les pratiques qui lui sont

[244] *Ibid.*, p. 61.

contemporaines. Autre instance : l'histoire de l'art, réinscrivant cette fois l'art vidéo à l'intérieur d'un ensemble plus vaste, et s'attachant rétrospectivement à en informer l'émergence.

Dans le cadre particulier de cette étude, plusieurs « instances de délimitation » peuvent être relevées. Il y a, tout d'abord, la critique de films. C'est elle, en effet, qui délimite un objet vidéo variable à partir des films choisis. Nous le verrons, cet objet ne va pas sans la délimitation d'un objet cinéma. Afin de maintenir la vidéo dans son statut de corps étranger, affirmant un écart au sein même des films, il est effectivement nécessaire de postuler un *modèle* cinématographique. Ensuite, la parole du cinéaste, susceptible de fonder ce que Gérard Genette a nommé une « théorie indigène[245] », constitue une autre instance de délimitation. Les propos tenus par les cinéastes jouissent, en effet, d'une certaine autorité, et il est fréquent que les textes critiques se construisent à partir d'eux. Wim Wenders ou Jean-Luc Godard, par exemple, formulent des propositions théoriques généralement reprises par la critique. Enfin, le film lui-même peut apparaître comme cette instance dans la mesure où il propose avec ses moyens propres un découpage plus ou moins perceptible entre les images électroniques et argentiques. Il circonscrit, de fait, un objet vidéo.

5-c Grilles de spécification : l'optique, le progrès, l'économie, la vérité

Enfin, dernier niveau de description : il s'agit d'analyser des « grilles de spécification », décrites par Foucault comme les « systèmes selon lesquels on sépare, on oppose, on apparente, on regroupe, on classe, on dérive les unes des autres les différentes "folies" comme objets du discours psychiatrique[246] ».

En ce qui nous concerne, il s'agit bien sûr d'interroger cette catégorie descriptive. Selon quels systèmes, en effet, la critique cinématographique, les cinéastes et les films eux-mêmes délimitent-ils *leurs* objets vidéo ? L'une des réponses possibles pourrait être : l'optique. Certaines critiques du *Mystère d'Oberwald* (1980) soulignent, en effet, la pauvreté du *rendu* des images électroniques (nuances chromatiques, contours, etc.) comparée à la splendeur argentique. Également, Wenders insiste sur la piètre définition des images analogiques dans *Carnet de notes sur vêtements et villes* (1989), responsables, selon lui, d'une déperdition ontologique. Ces deux exemples indiquent que les images électroniques et argentiques ont été opposées sur le plan de l'exactitude visuelle. La critique s'est donc ici

[245] Gérard Genette, *Apostille*, *op. cit.*, p. 150.
[246] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 61.

référée à une hiérarchie déterminée. Autre grille : le progrès. Les usages chromatiques du *Mystère d'Oberwald*, effectués grâce à un appareillage électronique, sont décrits par certains critiques comme régressifs puisqu'ils leur évoquent le coloriage aux pochoirs des premiers temps. L'objet vidéo, dans ce cas, est appréhendé au regard d'une histoire du cinéma linéaire, tendue vers un progrès continu. Malgré sa nouveauté donc, la vidéo renouerait avec des usages jugés éculés. Autre grille, encore : l'économie. Jacques Tati réalise une large part de son film *Parade* avec des caméras électroniques mises à sa disposition par la télévision suédoise. Il explique, à l'occasion d'un entretien, les avantages de l'électronique au niveau du montage, puisque seules les images sélectionnées en amont (visionnées sur moniteur) sont tirées sur pellicule. Cela permet donc d'amoindrir les coûts de production. Par conséquent, l'objet vidéo tel qu'il apparaît dans les propos de Tati se singularise du cinéma sur le plan économique, l'usage de l'électronique permettant de réaliser des films à moindres frais.

Il apparaît plus délicat d'analyser les « grilles de spécification » possiblement investies à l'intérieur même des films. Dans le cas de *Lightning Over Water (Nick's movie)* (Nicholas Ray, Wim Wenders, 1979-1980), cela pourrait être : la vérité des images – pour reprendre le titre d'un recueil de Wenders. Selon le cinéaste, en effet, les images électroniques seraient affectées d'un coefficient documentaire supérieur et leur usage ponctuel dans le film, aux côtés des images argentiques, viserait à atteindre une forme d'équilibre entre vérité et travestissement. À noter, au passage, que cette grille de la vérité croise, chez Wenders, celle de l'optique, mais aboutit à un paradoxe : l'image électronique est tantôt créditée d'une force documentaire, tantôt flanquée d'une lacune ontologique.

6. Description des unités d'analyse, les modalités énonciatives

6-a Statuts : le critique, le cinéaste, le film

Dans ce domaine, le premier repérage prescrit par Foucault concerne le « statut » de celui qui énonce. Il ne s'agit pas d'invoquer les déterminations biographiques attachées à tel ou tel nom propre mais plutôt de mettre en lumière la fonction occupée par l'énonciateur. Le philosophe prend l'exemple du médecin. Ici, il s'agit d'abord des statuts de critique et de cinéaste. Puis, du statut de film.

Qu'il écrive dans la presse généraliste ou spécialisée, le critique de films occupe une position d'autorité relative. En effet, comme évoqué plus haut, il constitue en quelque sorte un spectateur spécialisé, et cela à plusieurs titres. Tout d'abord, il a vu d'autres œuvres et peut

donc réinscrire chaque nouveau film au sein d'une perspective d'ensemble, qu'il s'agisse de l'actualité du cinéma ou de son histoire. Le critique jouit d'une culture cinématographique, d'une *expérience* des films, qui le singularisent. Il peut, par exemple, face au film *Numéro Deux* (1975) réalisé par Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, invoquer un autre film, *Chelsea Girls* (1966) d'Andy Wahrol, expérimentant quelques années auparavant la division du cadre (Henry Chapier). Il peut encore invoquer le coloriage au pochoir des premiers temps face au *Mystère d'Oberwald* (Michel Pérez). Également, le critique possède des capacités d'analyse lui permettant éventuellement de pointer ce qui aurait pu échapper au commun des spectateurs. Cette compétence analytique s'articule à la première dans le mesure où elle se fonde sur une connaissance préalable des œuvres. Par exemple, face à *One from the Heart*, le critique peut établir un écart entre le travail formel de Francis Ford Coppola et celui de Vincente Minnelli, dont il s'inspire ; il peut, de fait, au terme d'une mise en série, diagnostiquer une tendance contemporaine (Serge Daney). À noter, cependant, qu'il n'existe en ces années 1970 et 1980, aucune formation institutionnelle à la critique de films. Toutefois, le critique, plus qu'un autre, est susceptible de produire une certain nombre de commentaires généraux sur le cinéma, assurés d'un lectorat plus ou moins important. Par ailleurs, contrairement aux histoires de cinéma, forcément rétrospectives, les textes critiques sont contemporains aux films et témoignent par conséquent de réactions immédiates – parfois emportées, à proportion de la surprise qu'aura accompagné la découverte des films.

Autre statut : celui de cinéaste. La parole du cinéaste est dans une relation d'ambivalence avec celle du critique. En effet, soit les propos de celui qui a réalisé le film font autorité, pour des raisons compréhensibles : le cinéaste détient, en quelque sorte, la clé de son film, il sait d'ordinaire pourquoi il a fait tel usage des images électroniques et peut en proposer un commentaire. Le critique tente alors d'articuler sa propre analyse aux déclarations du cinéaste, éventuellement citées dans son texte, par bribes, comme autant d'arguments. Le critique prolonge, éclaircit, exemplifie, etc., ce que le cinéaste a pu suggérer ; il fait médiation entre le cinéaste et le lecteur (le cinéaste faisant déjà médiation entre son propre film et celui qui l'interroge, souvent le critique lui-même). Soit, à l'inverse, les propos du cinéaste sont nuancés voire contredits par le critique. D'un cas à l'autre, la critique ne joue par le même rôle. Dans le premier, elle s'aligne et traduit, elle occupe alors, répétons-le, une position de médiation. Dans le second, elle fait valoir sa compétence contre le cinéaste lui-même, moins conscient qu'elle des enjeux propres de son film. La critique n'est plus alors une traductrice mais une instance autonome, bénéficiant par rapport au réalisateur d'une position de recul, voire de surplomb, qui l'autorise à mettre en doute ses déclarations au profit d'autres analyses.

Par exemple, à l'occasion d'un texte sur *Les Nouveaux Mystères de New York*, Jean-Paul Fargier prend ouvertement parti contre une déclaration de Jean-André Fieschi. Le cinéaste affirme, en effet, vouloir éviter « ce qui peut rappeler la vidéo » (en termes de matière d'image) alors que Fargier décrit ces bandes comme le résultat d'une pratique *spécifiquement* vidéographique (et non pas cinématographique) – Fieschi évacuant, pour sa part, la distinction en déclarant, plus simplement, « [faire] des images et des sons »[247]. Cet exemple significatif confronte la parole du cinéaste à celle d'un critique brandissant, en quelque sorte, sa « spécialité ». Cantonné, en effet, aux rubriques « vidéo » (dans les *Cahiers du cinéma* et *artpress* entre autres), lui-même vidéaste de la première heure (ayant formé avec sa compagne Danielle Jaeggi le groupe militant Les Cent Fleurs), Fargier revendique ici, eu égard à son expérience pratique et théorique, un droit légitime à la contradiction. Mais dans un cas comme dans l'autre (médiation ou démenti), le texte critique prend appui sur la parole du cinéaste, comme sur un document de première main, une émanation de l'œuvre elle-même.

Dernier statut, enfin, plus délicat à introduire : le film. Définir le film comme statut suppose, tout d'abord, de ne pas le réduire à ce qu'en a dit son réalisateur. Il s'agit, en effet, de postuler qu'un film est susceptible d'échapper, dans une certaine mesure, à celui qui en a la propriété intellectuelle. Il importe, par conséquent, de mettre systématiquement en tension la parole du cinéaste avec celle du film. Définir le film comme statut, c'est également supposer que le film est traversé par une « énonciation impersonnelle » (nous reprenons ici la formule de Christian Metz[248]), c'est-à-dire : une énonciation qui ne saurait se rapporter à une instance première derrière laquelle se dissimulerait le cinéaste. Il s'agit donc de procéder à une analyse filmique rigoureuse afin de dégager les énoncés auxquels le film donnerait forme, sans exclure les écarts que ceux-ci pourraient introduire par rapport aux déclarations du réalisateur.

Le film possède donc un statut particulier, nouant une relation double avec le cinéaste et le critique. Il installe, en effet, un niveau d'énonciation relativement autonome qui, en droit, ne recouvre ni celui du cinéaste, ni celui du critique. En somme, le film ne se laisse jamais tout à fait ressaisir.

6-b Emplacements institutionnels et situations

Deuxième repérage signalé par Foucault : les « emplacements institutionnels ». Il s'agit de décrire les lieux – physiques et métaphoriques – depuis lesquels sont formulés les

[247] Jean-Paul Fargier, « Le grand écart », *Cahiers du cinéma*, n°310, avril 1980, p. 27-28.
[248] Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

énoncés. Le philosophe mentionne, par exemple, l'hôpital, « où le médecin tient son discours, et où celui-ci trouve son origine légitime et son point d'application » ou encore le « champ documentaire qui comprend non seulement les livres ou traités, […] l'ensemble des comptes rendus et observations publiés et transmis, […] [et] la masses des informations statistiques[249] ».

Ici, l'emplacement depuis lequel critiques et cinéastes formulent des énoncés est un lieu métaphorique : la presse écrite. Mais ce pourrait être aussi la radio ou la télévision. Ou encore l'édition, lorsque les textes critiques ou les déclarations des cinéastes sont regroupés en recueils (Daney ou Wenders par exemple). Un autre lieu, excluant cette fois critiques et cinéastes, pourrait être, par exemple, le champ documentaire électronique, composé comme pour la médecine d'une masse de références compilant la somme des informations publiées sur la technologie électronique à une période donnée (brevets, traités, manuels, guides, etc.). Également : les institutions muséales où se tiennent les expositions d'art vidéo et où ont lieu des projections (*Carnet de notes sur vêtements et villes*, par exemple, a été projeté au Centre Georges Pompidou avant sa sortie en salles). Enfin, l'emplacement institutionnel du film, privilégié ici de manière générale, est la salle d'exploitation. Il ne s'agit pas, cependant, d'exclure les salles de projection des musées, accueillant un public averti dans le cadre de programmations spécifiques, ou encore les salles de festivals (*Le Mystère d'Oberwald* ayant été projeté au Festival de Venise 1980 et commenté par des envoyés spéciaux français). Il ne s'agit pas non plus d'exclure tout à fait la consommation domestique (*Le Testament du Docteur Cordelier* et *Parade* ayant été à la fois diffusés à la télévision et projetés en salles).

Enfin, troisième et dernier repérage : « la situation » que le sujet peut occuper « par rapport aux divers domaines ou groupes d'objets », et qui définit l'ensemble de ses « positions ». La pratique du médecin ne peut, en effet, s'effectuer qu'au sein d'un cadre de possibilités déterminé (« grille d'interrogations explicites ou non », « programme d'information », « table de traits caractéristiques », « type descriptif » ; « distance perceptive » ; « intermédiaires instrumentaux ; etc.)[250].

En se gardant d'essayer de transposer ces catégories énumérées, par trop spécifiques à la médecine, dans les domaines du cinéma et de la vidéo, il s'agirait d'identifier le cadre de possibilités au sein duquel critiques (et cinéastes) ont pu formuler un certain nombre d'énoncés. Ou encore, celui au sein duquel certains cinéastes ont pu expérimenter, grâce à l'électronique, des usages singuliers.

[249] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 73, p. 74.
[250] *Ibid.*, p. 74.

En ce qui concerne la critique, par exemple, ce cadre a nécessairement conditionné l'effet produit par la nouveauté de séquences électroniques au sein d'un film consommé en salles. Par exemple, les réactions de rejet partagées par quelques critiques déplorant la pauvreté du rendu d'image ne peuvent s'appréhender qu'au regard du cadre de possibilités qui a pu déterminer cette attention à la matière d'image comme argument critique. À noter que ce cadre, ou cette « situation » pour employer le mot de Foucault, dépend, en partie, des emplacements institutionnels occupés par les films. Par hypothèse, les critiques ayant assisté aux projections de *One from the Heart* en salles d'exploitation n'auraient sans doute pas tenu les mêmes propos s'ils avaient découvert le film dans un autre lieu : une institution d'art ou un festival spécialisé. Le déséquilibre mentionné par certains entre le travail de la forme et celui du récit suppose effectivement une hiérarchie que les films d'avant-garde et expérimentaux (projetés, précisément, dans les musées ou festivals) renversent généralement. Une telle remarque a pour but de souligner que l'emplacement institutionnel conditionne un certain régime de tolérance (lié à un horizon d'attente) dont les textes critiques portent la marque. Autre exemple : l'attribution variable d'une dimension télévisuelle sur base du recours à l'électronique. Certains commentateurs ont, en effet, désigné *Parade*, réalisé avec des moyens électroniques, comme un produit de télévision n'ayant pas sa place dans une salle de cinéma. Or, il est bien évident que cette sentence se fonde à la fois sur une certaine idée du cinéma et une autre, de la télévision. Des idées normatives, à partir desquelles sont évalués des écarts possibles. De manière générale, le cadre de possibilités, tel qu'il apparaît dans la presse cinématographique, prend la forme d'une série de normes plus ou moins implicites, issus pour bonne part des habitudes de consommation propres à chaque emplacement institutionnel (tel critique adepte et défenseur du cinéma expérimental ne reconnaît pas les mêmes normes que tel autre, nostalgique du classicisme hollywoodien).

Si l'on se place non pas du côté de la réception critique mais de celui de la *praxis*, c'est-à-dire du côté des cinéastes, formulant ponctuellement certaines considérations sur leur propre travail, la « situation » évoquée par Foucault peut comprendre un certain nombre de règles (plus ou moins tacites) présidant à la réalisation des films. Ces règles sont, par exemple, évoquées par Godard à la sortie de son film *Numéro Deux* comme un modèle dont la vidéo permettrait de s'écarter. Plus précisément, Godard fait référence aux nombreux intermédiaires (cameramen, laboratoires, etc.) qui coupent finalement le cinéaste de son film. Au contraire, il déclare que l'appareillage électronique lui permet d'être en prise directe sur ses images. Godard manifeste également le désir d'établir un réseau de distribution locale, *via* la diffusion télévisée, dans le but d'offrir aux spectateurs des images qui les représenteraient

vraiment[251]. Autre exemple : quelques années plus tard, Coppola projette lui-aussi de réviser les règles habituelles de réalisation en tirant profit des possibilités de l'électronique. Il défend notamment l'élaboration de maquettes grâce à des programmes informatiques permettant de visualiser une ébauche préalable du film (composée de dessins, de fragments de textes, d'enregistrements de répétitions, etc.) avant le début du tournage, dans le but de corriger par avance les insuffisances éventuelles. Il pratique également le *video assist*[252] afin de monter les prises au jour le jour, en vidéo, et donc visualiser un *work in progress*. L'enjeu étant de réduire le temps de réalisation, par conséquent de faire des économies, et de prévoir – autant que faire se peut – la réaction du public[253].

Les nouvelles stratégies mises en place par Godard et Coppola, en dépit de leurs différences indéniables, s'appréhendent au regard d'un même cadre de possibilités, conditionnant ce qui ressortit à la *praxis* ordinaire et ce qui, au contraire, se différencie d'elle. À noter, également, que ce cadre de possibilités intègre nécessairement l'équipement technique à disposition des réalisateurs. De sorte que les possibilités en question peuvent être matérielles. Par exemple, dans les années 1970, intégrer dans un film distribué en salles des moments enregistrés en vidéo nécessite de kinéscoper (c'est-à-dire re-filmer depuis un moniteur) le matériel électronique.

[251] Voir notamment : Jean-Luc Godard, « Warum ich hier Spreche... », *Cahiers du cinéma*, Hors-série, n°20, « Histoires de Cannes 1939-1996 », avril 1997, p. 97-99 et Yvonne Baby, « Faire les films possibles là où on est. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *Le Monde*, 25 septembre 1975.

[252] Le *video assist* est un dispositif de couplage entre une caméra électronique et une caméra argentique, offrant à son utilisateur la possibilité de contrôler sur un écran électronique le matériel tourné sans attendre le développement de la pellicule. Jerry Lewis, qui l'emploie à partir de 1960 (l'année de sortie de *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* de Fritz Lang), passe généralement pour en être l'inventeur, bien que le brevet demeure pour l'heure introuvable. Voir à ce sujet l'article de Peter Glaskowsky, « Jerry Lewis and the elusive Video Assist patent », consultable à l'adresse suivante : http://www.cnet.com/news/jerry-lewis-and-the-elusive-video-assist-patent/ [consulté le 26 août 2016]

[253] Voir notamment : Serge Daney et Jean-Luc Douin, « Coup de paroles », *Libération*, 29 septembre 1982 et Michel Ciment, « Entretien avec Francis Coppola », *Positif*, n°262, décembre 1982, p. 27-34.

III. La vidéo, auxiliaire des pratiques cinématographiques 1

– Des usages de substitution

Les premières idées de vidéo examinées ont été regroupées sous le thème de la substitution. Trois films ont été retenus, entre 1959 et 1974 : *Le Testament du Docteur Cordelier* de Jean Renoir (1959), *Steppenwolf* de Fred Haines (1974) et *Parade* de Jacques Tati (1974). En dépit de différences évidentes (en termes de projet, de style, de renommée, etc.), les trois cinéastes ont ceci de commun qu'ils encouragent un usage cinématographique de la vidéo. Chacun des films, à sa manière, témoigne ainsi d'une certaine confiance envers la technologie électronique. Mais si les trois œuvres sont réunies sous une même détermination, elles n'exploitent pas les mêmes possibilités. L'électronique intervient d'ailleurs de manière variable dans le parcours respectif de chaque cinéaste.

Jean Renoir est déjà un metteur de scène de renommée internationale quand la R.T.F. le contacte en 1959 pour lui proposer de réaliser une dramatique en direct[254]. Il y a déjà près de vint ans, en effet, que Renoir a réalisé *La Règle du jeu* (1939), qui fut un échec public à sa sortie et qui encouragea le cinéaste à s'exiler aux États-Unis[255]. Une fois de retour, et parallèlement à sa carrière cinématographique, Renoir met en scène plusieurs représentations théâtrales (*Jules César*, *Orvet*) qui l'incitent à réenvisager la question du jeu des acteurs dans les films. Du propre aveu de Renoir, en effet, *Le Testament du Docteur Cordelier* a « résult[é][256] » de ces quelques expériences théâtrales ayant nécessité des séances de répétitions au cours desquelles les acteurs devaient jouer en continuité et par conséquent, faisaient naître progressivement leur personnage au fil des répliques. Dans un texte rétrospectif, Renoir déplorait qu'à l'époque, « malheureusement, l'équipement cinématographique et en premier lieu la longueur des bobines ne permet[tait] pas des prises de vues sans coupures[257] ». C'est donc pour des raisons pratiques, touchant aux modes d'enregistrement et de diffusion, que Renoir accepte la proposition et s'adjoint les services de la R.T.F. pour réaliser *Cordelier*. Équipée de caméras électroniques, la télévision publique peut effectivement diffuser des programmes en direct plusieurs heures durant. N'usant pas de la pellicule comme support de référence, elle n'est donc pas limitée par la longueur de la bande. Si finalement Renoir n'emploie pas les caméras électroniques mises à disposition, il

[254] Pascal Mérigeau détaille cet épisode biographique dans Pascal Mérigeau, « Des coups sur la tête », *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 2012, p. 779-820.
[255] Jean Renoir, « 1939. *La Règle du Jeu* », *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, coll. « Champs art », 2005, p. 157. [1ère édition 1974]
[256] Jean Renoir, « *Limelight* », *op. cit.*, p. 256.
[257] *Ibid.*, p. 257.

expérimente tout de même le jeu en continuité, issu de la pratique théâtrale et rendu possible à l'écran par un dispositif impliquant un nombre considérable d'appareils de prise de vue, avec comme conséquence l'augmentation du matériel impressionné. Afin d'éviter les « coupures » répétées, Renoir ceinture en effet l'espace de jeu avec plusieurs caméras et microphones de façon à ce que les acteurs jouent la scène sans interruption. Le cinéaste réitère l'expérience dans la foulée avec *Le Déjeuner sur l'herbe* (1959) puis abandonne cette méthode, en raison notamment des dépenses qu'elle occasionne[258]. En 1969, le cinéaste réalise *Le Petit théâtre de Jean Renoir* initialement prévu par la seule diffusion télévisuelle. Structuré en quatre parties tel un programme de variétés, le film laisse de côté la méthode de la continuité. Affirmant que « tout ce qui bouge sur un écran est du cinéma[259] », Renoir, comme nous le verrons, n'a jamais associé sa collaboration avec la télévision à un renoncement au cinéma sur base d'une différence technologique[260]. Bien que *Cordelier* ait été tourné sur pellicule, son projet initial implique le recours à la vidéo comme à un outil qui aurait facilité une recherche sur le jeu des acteurs, soutenu par une volonté d'amélioration du cinéma, en accord, à la même époque, avec le projet, diversement formulé, de la Nouvelle vague.

Si les deux hommes n'ont bien évidemment pas la même place dans l'histoire du cinéma, Renoir et Fred Haines se rejoignent au moins sur un point, qui est l'usage de la technologie électronique – usage escompté chez le premier, effectif chez le second. *Steppenwolf* est l'unique film réalisé par Haines, qui avait auparavant rédigé avec Joseph Strick le scénario du film *Ulysses* (Joseph Strick, 1967), adapté du roman de James Joyce. Également adapté d'une œuvre littéraire emblématique, *Steppenwolf* emploie principalement l'électronique pour composer une imagerie proche des représentations psychédéliques qui émergent dans l'art et la culture à partir des années 1960, et qui traduisent visuellement des états altérés de la conscience[261]. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que ce style soit ici associé au roman de Hermann Hesse dans la mesure où le texte a connu après la Deuxième guerre mondiale un regain d'intérêt considérable lié à l'éclosion de la contre-culture américaine[262]. Harry Haller, le personnage principal du roman, tiraillé entre sa nature bestiale et son

[258] *Idem*
[259] Jean Renoir, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 7.
[260] Sur les rapports entre le cinéma et la télévision tels qu'ils se nouent à l'intérieur du film, dans la représentation, voir Édouard Arnoldy, « Cinéma [et] télévision. Entre quelques images du *Testament du Docteur Cordelier* de Jean Renoir » in BERTON Mireille et WEBER Anne-Katrin (dir.), *La Télévision du Téléphonoscope à Youtube. Pour une archéologie de l'audiovision*, *op. cit.*, p. 289-302.
[261] Plusieurs exemples de ces représentations sont visibles dans le catalogue d'exposition édité par David Rubin sous le titre *Psychedelic. Optical and Visionnary Art since the 1960's*, San Antonio, Cambridge, San Antonio Museum of Art, MIT Press, 2010.
[262] Sur ce point, voir les interprétations d'Edwin Casebeer dans *Herman Hesse, de Siddharta au Jeu des perles de verre*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1984, p. 55-106.

acculturation, est effectivement en rupture avec les conventions bourgeoises qui l'ont façonné et qui lui sont désormais insupportables. Après avoir notamment proposé le projet à Michelangelo Antonioni (qui aurait déclaré le roman « infilmable[263] »), les producteurs Melvin Abner Fishman et Richard Herland, se tournent vers Haines (nommé aux Oscars pour le scénario de *Ulysses*) qui accepte de réaliser le film[264]. Bien que nous n'ayons trouvé aucune déclaration de Haines[265], les usages visibles de l'électronique témoignent d'un certain enthousiasme pour la nouvelle technologie. Près d'un quart du film, en effet, est réalisé en vidéo. Les images électroniques sont donc ici manifestement considérées comme la matière possible d'un film distribué en salles d'exploitation.

Enfin, Jacques Tati a lui-aussi usé de la technologie électronique mais pour des raisons sensiblement différentes. Il ne s'est pas agi comme Renoir de tenter une expérience sur le jeu en continu des acteurs ou comme Haines d'exploiter une gamme d'effets visuels, mais plutôt de parvenir à réaliser un film avec des moyens économiques réduits. En effet, Tati réalise *Parade* grâce à la télévision suédoise après que *Playtime* (1967) l'a contraint de vendre aux enchères les droits d'exploitation de ses précédents films pour rembourser une partie de ses dettes[266]. Dans ce contexte, les caméras électroniques confiées au cinéaste sont apparues comme des machines de substitution, permettant malgré tout à Tati de réaliser un film qui, grâce au report sur pellicule, a pu être distribué en salles d'exploitation. Par ailleurs, *Parade* n'a pas intégralement été tourné en vidéo. Le film mélange plutôt différents supports, correspondant à plusieurs sessions d'enregistrement séparées dans le temps et l'espace. Mais cette hétérogénéité est résorbée par une logique de raccordement qui fusionne symboliquement les images argentiques et électroniques. Enfin, comme nous le verrons, cette contrainte initiale – le tournage électronique – a finalement abouti à une prise de conscience de la part du cinéaste quant à l'avenir de la création cinématographique.

Les trois cinéastes réunis dans cette première partie ont finalement en commun une attitude semblable par rapport au cinéma et à la technologie. Renoir, Haines et Tati ont, en effet, tous trois manifesté un certain pragmatisme en exploitant la technologie électronique pour satisfaire leurs objectifs artistiques, sans jamais songer que le cinéma dans sa stricte

---

[263] Jenny Fabian, « Jung hearts run free », *The Guardian*, 21 avril 2000. L'article est consultable à l'adresse suivante : http://www.theguardian.com/film/2000/apr/21/4 [Consulté le 7 août 2016]

[264] *Idem*

[265] Pour un aperçu biographique, on peut néanmoins se reporter à l'article nécrologique rédigé par Douglas Kennedy dans *The Independent*, le 10 mai 2008, consultable à l'adresse suivante : http://www.independent.co.uk/news/obituaries/fred-haines-screenwriter-who-adapted-ulysses-825473.html [consulté le 7 août 2016]

[266] Marc Dondey, *Tati*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay Cinéma », 1989, p. 238, p. 242 ; David Bellos, *His life and art*, London, The Harvill Press, 2001, p. 288., p. 315-323.

définition impliquait nécessairement le recours au matériel argentique. Comme nous le verrons, les trois films, dans des proportions diverses, ont suscité dans la presse des interrogations quant à leur statut respectif. *Cordelier* et *Parade*, en particulier, notamment à cause de leur double exploitation (à la télévision et dans les salles), ont encouragé certains commentateurs à invoquer, plus ou moins explicitement, une définition normative du cinéma.

1. Jean Renoir et le « nouveau cinéma » : *Le Testament du Docteur Cordelier*, 1959

1-a La genèse du film

Contacté en 1959 par la R.T.F. qui lui propose une collaboration, Jean Renoir projette tout d'abord de réaliser une dramatique en direct. Mais le sujet choisi, l'adaptation libre de la nouvelle de Robert Louis Stevenson *Le Cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde* (1886), nécessite un temps de maquillage qui s'accommode mal de ce type de réalisation. C'est pourquoi le cinéaste opte finalement pour un film sur pellicule réalisé avec les moyens techniques de la télévision. Il n'est donc plus question d'une diffusion en direct mais Renoir conserve la méthode originale. Les caméras électroniques sont simplement remplacées par des caméras argentiques. Il est alors prévu que le film fasse l'objet d'une double exploitation – projeté en salles et diffusé à la télévision.

Renoir justifie sa collaboration avec la télévision par le désir d'expérimenter la méthode du tournage en continuité. À la place de fragmenter la performance de chaque acteur selon les changements de cadres se succédant au cours du tournage, il s'agit de filmer la scène d'un bloc, de sorte que cette performance puisse se déployer selon sa cohérence propre. Renoir privilégie donc, selon ses propres termes, une division du film en scènes et non plus en plans[267]. La mise en œuvre de cette méthode requiert de nombreuses répétitions préalables afin de mémoriser la scène entière qui est tournée d'une traite. Une erreur de dialogue ou de cadrage et tout est à recommencer. La R.T.F. ayant mis à la disposition de Renoir le matériel de prise de vue, les techniciens et les plateaux de tournage (studios des Buttes-Chaumont), certaines scènes sont tournées avec huit caméras et pas moins de douze micros. L'espace du tournage ainsi ceinturé, l'acteur ne joue plus pour une caméra en particulier et se retrouve en quelque sorte sous surveillance. L'intérêt d'un tel dispositif est envisagé par Renoir sous un double aspect : il offre d'abord un gain d'authenticité car la progression dramatique n'est plus le fait d'opérations de montage ; il offre ensuite un gain de temps et d'argent car les répétitions

[267] Jean Renoir, « Pourquoi ai-je tourné "Cordelier" ? », *Cahiers du cinéma*, n°100, octobre 1959, p. 24.

permettent de réduire la période du tournage.

Mais sitôt le film terminé, une querelle entre corporations bloque temporairement son exploitation. Le Syndicat du Cinéma critique, en effet, cette collaboration dans la mesure où le service public (la R.T.F.), en fournissant son aide, fait concurrence au cinéma qui, lui, relève du secteur privé. Une concurrence déloyale dans la mesure où les salaires à la télévision sont inférieurs à ceux pratiqués au cinéma. Réalisé avec les moyens humains et matériels de la télévision, *Cordelier* est donc reçu comme un préjudice aux techniciens de cinéma, à l'heure où le chômage sévit. De plus, d'aucuns critiquent l'opportunisme de cette collaboration, le cinéma ayant jusqu'alors tenu la télévision en mépris. Enfin, une déclaration de Renoir, à l'occasion de la projection du film au Festival de Venise en 1959, attise encore les tensions. Le cinéaste y aurait, en effet, déploré que la loi Le Chapelier, qui interdisait la formation des corporations, fût abrogée. Renoir pointait par là la vanité des frontières entre les différents domaines du spectacle et en particulier ici, entre cinéma et télévision. Il est à noter, cependant, que Renoir avait refusé de bénéficier de la loi d'aide mise en place par l'État dans la mesure où précisément il s'adjoignait le concours de la télévision.

Un accord sera finalement trouvé et le film sera exploité (salles et télévision) à partir de 1961.

1-b Une hiérarchie entre cinéma et télévision

À quelques exceptions près, *Le Testament du Docteur Cordelier* reçoit un accueil critique très défavorable. Les motifs de reproche se répartissent en plusieurs catégories, dont certaines concernent précisément la nouvelle méthode de réalisation. Derrière les arguments esthétiques et philosophiques pointe une hiérarchie entre le cinéma et la télévision. Samuel Lachize déclare ainsi :

> « Le génie au cinéma ne saurait se passer de moyens. […] [Renoir] a raté "Cordelier"…
> en ne le tournant pas selon les règles de la création cinématographique.[268] »

Puis il décrit le propos de Renoir dans le film comme « une négation de la science qui nous ramène à l'obscurantisme, à une "spiritualité" moyenâgeuse ». Et ajoute avec ironie : « Ce qui explique peut-être pourquoi notre T.V. gouvernementale tient tant à ce film ». La méthode

[268] Samuel Lachize, « Le testament du docteur Cordelier (un échec spectaculaire...) », *L'Humanité*, 18 novembre 1961.

employée par Renoir est donc directement désignée comme responsable de l'échec du film. Il ne saurait y avoir de bon film sans moyens et Renoir a privilégié à dessein une méthode justement fondée sur une certaine économie de moyens. Ces « règles » bien mystérieuses de « la création cinématographique » seraient donc incompatibles avec la télévision – à tout le moins avec l'usage qu'en fait Renoir. Jean Salmeze, dans *Libération*, établit une équivalence du même ordre entre la qualité de l'œuvre et les moyens à disposition :

> « […] à aucun moment nous n'avons trouvé la moindre idée ni le moindre éclat de mise en scène. Il est vrai que Renoir ne disposait que d'un petit budget et de moyens forcément limités.[269] »

Jean Gandrey-Réty, des *Lettres françaises*, attribue lui aussi à la télévision l'origine des insuffisances supposées du film :

> « Nous avons assisté, une heure trente durant, à un spectacle d'une incroyable platitude et, par moments, d'une insondable sottise. Est-ce, en partie, parce que le grand cinéaste qui a voulu tenter cette expérience l'a entreprise avec une collaboration de "spécialiste" qui, dans le domaine de la R.T.F. ou dans celui du théâtre, brille surtout par sa longue incapacité ?[270] »

Lachize et Gandrey-Réty ont en commun une certaine idée de la télévision qui oriente leur critique. C'est la télévision qui, à un certain niveau d'analyse, expliquerait l'échec du film, pour diverses raisons des plus générales : manque de moyens, obscurantisme, incapacité. La collaboration du cinéma avec la R.T.F. est donc perçue à l'époque, pour une certaine frange de la critique, comme une prise de risque. Bien qu'elle ne partage pas cette vue sur la télévision, Paule Sengissen reconduit un semblable déséquilibre entre les deux collaborateurs :

> « Il est absurde que le cinéma et la télévision ne puissent s'épauler. Il faut sortir de cette impasse. Il faut que Jean Renoir puisse travailler pour la télévision. Il y a de fortes chances pour qu'il lui donne ses lettres de noblesse.[271] »

Si la citation témoigne d'un certain enthousiasme, elle part finalement du même constat

[269] Jean Salmeze, « Le Testament du Docteur Cordelier », *Libération*, 17 novembre 1961.
[270] Jean Gandrey-Réty, « Annulez le testament ! », *Lettres françaises*, 23 novembre 1961.
[271] Paule Sengissen, « Jean Renoir donnera-t-il à la T.V. ses lettres de noblesse ? », *Radio Cinéma Télévision*, 1er mars 1959.

d'incomplétude qui sous-tend les autres commentaires. D'un côté, en effet, la télévision entrave le travail de Renoir et de l'autre, Renoir est désigné comme un cinéaste susceptible de transformer la télévision, d'en changer l'image. En somme, la télévision est appréhendée par les critiques comme un mauvais objet, d'où cette facilité à l'invoquer comme cause de l'échec supposé de *Cordelier*.

1-c Reproche de théâtralité : jeu des acteurs et statisme des scènes

L'un des reproches revenant le plus régulièrement dans la presse généraliste (et que l'on retrouve également dans les revues spécialisées) est celui de la théâtralité. À noter que Renoir a fait principalement appel à des acteurs de théâtre (Teddy Bilis, Jean-Louis Barrault, Michel Vitold) pour une raison précise touchant la singularité de la méthode du tournage en continuité. Dans la mesure, en effet, où il n'est plus question de fragmenter la performance des acteurs, ces derniers doivent être capable de « tenir » la scène dans son entièreté. Si la fragmentation pouvait éventuellement constituer une méthode commode pour des acteurs amateurs, composant artificiellement une performance acceptable par addition des prises réussies, le tournage en continuité requiert des acteurs professionnels, rompus à l'exercice du jeu dans la durée. Or, quel type d'acteur y est accoutumé sinon l'acteur de théâtre ? Cependant, il va de soi que la théâtralité d'un film n'est pas nécessairement l'effet spontané du recours aux comédiens de théâtre. Cela peut certes passer par le jeu mais cela concerne aussi la mise en scène, dont plusieurs commentateurs pointent le caractère statique. Étienne Fuzellier, par exemple, explique que contrairement à Stevenson, Renoir n'a pas choisi de raconter cette histoire « du point de vue de Jekyll ». De fait,

> « [son] optique est beaucoup plus théâtrale que cinématographique. Cela aurait pu être un avantage pratique, les conditions de tournage interdisant le plein emploi des ressources de l'écran. Mais alors il eût fallu que le dialogue – qui prend une place prépondérante – et les idées qu'il exprime fussent d'une qualité suffisante.[272] »

Dans la mesure où le spectateur n'est pas dans la confidence de Jekyll-Cordelier, le commentateur attribue une « optique » théâtrale au film. En d'autres termes, puisque la plupart du temps, le film est en focalisation externe, Fuzellier place la représentation dans une extériorité de principe. D'où la référence théâtrale. Un autre commentateur invoque, pour sa

[272] Étienne Fuzellier, « Le Testament du Docteur Cordelier », *Éducation Nationale*, 30 novembre 1961.

part, l'hésitation des acteurs, dont le jeu oscille entre théâtre et cinéma :

> « La pire [des contingences du tournage] concerne les bons acteurs du film, Vitold, par exemple : manifestement, on ne leur a pas permis d'aller au bout de leurs moyens. Mais il est vrai que la plupart des rôles sont tenus par des comédiens qui eussent été insuffisants de toute manière. Sont-ils au cinéma ? Au théâtre ? Ils ne le savent pas bien eux-mêmes et tour à tour grossissent leurs effets ou gomment leur personnage.[273] »

Le commentateur évoque plus loin « des acteurs jouant au public », c'est-à-dire pour un public dont la présence *en creux* serait suggéré. Nous le verrons plus loin, une telle affirmation s'oppose symétriquement à certaines déclarations de Renoir, estimant que la nouvelle méthode lui avait permis de faire en sorte que l'acteur cesse de jouer pour la caméra (et donc, par prolongement pour le public). En plus du jeu des acteurs, un autre motif est convoqué à plusieurs reprises pour justifier cette impression de théâtralité :

> « Nous n'avons jamais eu le sentiment d'une rénovation quelconque du récit traditionnel. Nous avons même éprouvé la curieuse (et paradoxale) impression d'une *moindre* mobilité.[274] »

> « Les scènes d'intérieur, malgré les prises de vues à plusieurs caméras, sont bavardes, statiques, théâtrales à la manière des spectacles des Buttes-Chaumont.[275] »

> « La caméra immobile, qui enregistre scène par scène, fige un récit qui manque totalement de rythme.[276] »

> « En fait presque toute l'action se déroule dans d'affreux décors de studio. Le réalisateur a-t-il été victime de ce manque de "plein air" ?[277] »

> « […] ces méthodes de production, loin d'avoir aéré la mise en scène de Jean Renoir, me semblent au contraire (et ce, après plusieurs visions du film) l'avoir paralysée. Les scènes d'extérieur sont toutes réussies ; les scènes d'intérieur presque toutes statiques et

[273] Anonyme, « Le Testament du Docteur Cordelier », *L'Express*, 23 novembre 1961.
[274] Louis Chauvet, « Le Testament du Docteur Cordelier », *Le Figaro*, 18-19 novembre 1961.
[275] Jacques Siclier, « Jean Renoir en liberté surveillée », *Le Monde*, 27 juillet 1987.
[276] Raymond Lefèvre, « Le Testament du Docteur Cordelier », *La Revue du cinéma – Image et son*, n°144, octobre 1961, p. 27.
[277] Jean de Baroncelli, « Le Testament du Docteur Cordelier », *Le Monde*, 21 novembre 1961.

théâtrales.[278] »

La recherche de continuité effectuée par Renoir aurait abouti à un certain statisme, lié au tournage en studio. Il va de soi qu'en tournant aux Buttes-Chaumont, Renoir ne pouvait organiser des déplacements d'appareils complexes ou embrasser des paysages de plain air. Ce reproche ne saurait cependant condamner la nouvelle méthode en bloc car il ne concerne par directement la continuité dramatique. D'ailleurs, Renoir remploiera en partie cette méthode pour réaliser dans la foulée *Le Déjeuner sur l'herbe* (1959) dont la grande majorité a été tournée en extérieur.

Un autre élément peut expliquer ce statisme signalé dans la presse. Comme il a été noté plus haut, Renoir a effectué de nombreuses répétitions avant le début du tournage afin de mémoriser chaque scène. Or, au cours de cette préparation, les déplacements des acteurs ont été réglés avec soin de façon à ce que les cadrages prévus par Renoir puissent être obtenus sans difficulté au cours du tournage. Cela a nécessité un marquage au sol, à respecter scrupuleusement par les protagonistes[279]. Peut-être ces indications ont-elles conduit à une certaine raideur de la part des acteurs, forcés de composer avec une chorégraphie de mouvements déterminés. D'où éventuellement cette déclaration dans *L'Express* selon laquelle Michel Vitold n'aurait pas pu « aller au bout de ses moyens ».

Il y a donc ici un écart entre la volonté d'obtenir un gain de sincérité *via* le tournage en continuité et le constat diversement décliné par la presse d'une théâtralité – c'est-à-dire d'une artificialité. À noter d'ailleurs qu'un commentateur va jusqu'à établir l'imperceptibilité des effets de la méthode sur le commun des spectateurs. D'après lui, le public ne saurait saisir les effets du tournage en continu, il ne percevrait que l'immobilité de la caméra et le confinement des décors[280].

La télévision est donc incriminée, perçue comme cause de l'insuccès de *Cordelier.* On reproche au film sa pauvreté apparente et sa théâtralité. À plusieurs reprises, également, la critique pointe un certain dilettantisme technique. Renoir aurait, en effet, bafoué certaines règles élémentaires de la grammaire cinématographique. Louis Marcorelles, dans *France*

[278] Jacques Siclier, *Télérama*, 12 novembre 1961.
[279] Jean-Pierre Spiero, « Jean Renoir tourne "Le Docteur Cordelier" », *Cahiers du cinéma*, n°95, mai 1959, p. 30 : « Le décor : à première vue, rien. De ci, de là, une chaise, une table bancale, un téléphone ; rien, sinon cette peinture glaciale recouvrant les matériaux absorbants des murs. Et pourtant le décor était là : tracé sur le sol, à l'échelle exacte, et les accessoires de jeu essentiels figuraient en bonne place. Et c'est de cette manière qu'allaient naître les personnages, s'échafauder la mise en scène, se construire le découpage. »
[280] M. D, « Le Testament de Jean Renoir », *Le Canard enchaîné*, 22 novembre 1961 : « C'est un film qui a été tourné selon la technique utilisée à la Télévision. Je ne crois pas que le public s'en apercevra, et cela n'a aucune importance. Ce qui compte, c'est ce qu'il voit. »

Observateur, mentionne par exemple, un « dédain quasi franciscain des conventions techniques[281] ». Et Raymond Lefèvre évoque, de son côté, les « maladresses et gaucheries » qui « se multiplient au sein de l'improvisation à laquelle se livre avec plus ou moins de bonheur l'équipe du film »[282]. *Le Déjeuner sur l'herbe*, tournée en partie selon la même méthode, fera l'objet de reproches semblables.

1-d L'irréductibilité entre le cinéma et la télévision

Les critiques du film dévoilent une certaine idée de la télévision. La collaboration entre Renoir et la R.T.F. est un fait alors inédit qui donne lieu, comme nous l'avons évoqué, à des conflits entre deux corporations aux intérêts distincts. À l'époque, bien que les réalisateurs de télévision soient généralement formés à l'IDHEC aux côtés des réalisateurs de cinéma, une fois la formation achevée, les passages d'un milieu à l'autre sont rares. Si certains réalisateurs de télévision tournent parfois des films distribués en salles, Renoir est le premier à amorcer le mouvement inverse, du cinéma à la télévision. En plus de la hiérarchie déjà mentionnée entre un objet noble et légitime (le cinéma) et un mauvais objet (la télévision), certains commentateurs postulent une distinction esthétique plus fondamentale qui aurait manifestement porté ombrage à l'entreprise de *Cordelier*. Raymond Lefèvre déclare ainsi :

> « Présenté sur l'écran normal d'une salle de spectacle, le film (qui semble avoir été pour Renoir une expérience exaltante) est mauvais. Peut-être mon jugement serait-il différent si j'étais en face du petit écran. À voir ce "Testament du docteur Cordelier" on mesure toute la différence qui sépare l'esthétique du cinéma et celle de la Télévision. Et finalement la grande erreur de Renoir a été de considérer la T.V. comme un art de synthèse entre le cinéma, le théâtre et le reportage en prise directe. La T.V. n'est pas un art de synthèse ; son esthétique se fonde sur l'intuition, la spontanéité, l'authenticité du fait saisi dans l'unicité de l'instant présent. C'est dire que, une fois la technique bien affermie, la T.V. deviendra un art indépendant.[283] »

La citation souligne tout d'abord l'importance des conditions de réception du film. Lefèvre établit qu'il ne saurait y avoir d'équivalence entre un film projeté en salles et ce même film diffusé à la télévision. Sur ce point, Renoir fait des déclarations allant dans le même sens. Si

[281] Louis Marcorelles, *France Observateur*, 6 septembre 1959.
[282] Raymond Lefèvre, « Le Testament du Docteur Cordelier », *art.cit.*, p. 27.
[283] *Idem*

une telle affirmation ne manque pas de pertinence, les quelques considérations sur l'identité de la télévision et son aspiration artistique pèchent par trop d'idéalisme. Le critique prescrit, en effet, ce que devrait être la télévision afin de pointer l'inadéquation du film de Renoir. L'hybridité de *Cordelier* ne conviendrait pas à la nature de la télévision qui impliquerait, d'après le commentateur, l'usage exclusif du direct. Afin de se hisser au rang d'un « art indépendant », la télévision devrait donc systématiser la télédiffusion en direct. Le cinéma aurait donc sa propre esthétique et la télévision la sienne, composant toutes deux avec des conditions de réception distinctes. Par conséquent, il ne saurait y avoir de passage de l'un à l'autre au risque d'une bâtardise, et donc d'un échec.

Jean Salmeze, déjà cité, rend compte, pour sa part, d'une confusion : « Était-ce du cinéma ? Était-ce du théâtre ? De la télévision ? ». Se fait jour ici un problème lié notamment à la double exploitation du film. Lorsqu'il réalise *Cordelier*, Renoir est conscient que le film sera diffusé à la télévision et projeté en salles. Dans un texte paru dans les *Cahiers du cinéma* en mai 1959, Jean-Pierre Spiero, assistant réalisateur, précise d'ailleurs que le cinéaste a été épaulé par Y. A. Hubert, réalisateur de télévision, dont la fonction était de veiller à ce que les choix de mise en scène soient compatibles avec « l'esthétique du petit écran[284] ». Renoir, semble-t-il, a donc dû trouver un compromis pour satisfaire aux exigences de deux types de consommation, à domicile et en salles[285]. Par exemple, la taille de l'écran du téléviseur a pu conduire à écarter certaines valeurs de plan. Renoir lui-même, dans un entretien avec Michel Delahaye, déclare avoir accordé au visage la même importance que s'il s'était agi de tourner une émission télévisée[286].

1-e Un dispositif d'observation scientifique

Rares sont les commentateurs à avoir constaté le bénéfice de la méthode de Renoir sur le jeu des acteurs. La plupart d'entre eux établissent plutôt un déséquilibre entre la performance de Barrault et celle des autres comédiens, sans commenter le changement éventuel de jeu sinon pour pointer une certaine théâtralité. Claude Beylie, cependant, décrit le résultat de l'expérience en des termes pour le moins enthousiastes, très certainement informés

[284] Jean-Pierre Spiero, « Jean Renoir tourne "Le Docteur Cordelier" », *art. cit.*, p. 31.
[285] Jacques Siclier, *art cit.* : « Nous sommes en présence d'un échec provenant des conditions mêmes de la réalisation. Jean Renoir est un cinéaste qui a besoin d'une grande liberté de mouvement et d'inspiration. Il lui fallait penser à la fois à deux publics dont l'optique de vision est différente. Il risque de n'en avoir contenté aucun. »
[286] « […] j'ai donné la même importance au visage que si j'avais tourné une simple émission de T.V., mais cela le sujet l'appelait. », Michel Delahaye, « Renoir. Théâtre + cinéma = TV », *Cinéma 59*, n°38, juillet 1959, p. 35.

par les déclarations d'intention de Renoir. Le texte du critique est particulièrement significatif dans la mesure où la méthode y est décrite comme un dispositif scientifique fondé sur un strict protocole expérimental :

> « Si l'acteur pouvait être suivi pendant toute la durée de la séquence, approché quasiment à son insu (et traqué dans ses derniers retranchements) par cet essaim d'objectifs à l'affût, ne nécessitant guère en somme qu'un personnel renforcé de cadreurs attentifs, le problème [de la continuité] se trouvait résolu, et l'omniprésence spatio-temporelle de la caméra, naguère encore objet de tant d'acrobaties, obtenue du même coup. […] L'acteur, à ce régime, serait soumis, peut-être, à une plus rude épreuve, mais au bout du compte quelle extraordinaire performance ce serait, pour qui voudrait bien se prêter à l'expérience, et pour le cinéaste que de simplifications apportées ! L'acteur s'identifiait absolument et sans rupture avec son personnage, il atteignait ce seuil longtemps (et vraiment) recherché de merveilleuse fluidité de jeu, de naturel souverain et pour tout dire (on voudra bien considérer ceci comme un éloge suprême) de réduction à l'animalité. Par quoi d'ailleurs, dans *Cordelier*, forme et fond miraculeusement coïncident.[287] »

Un acteur est placé au sein d'un espace de visibilité totale et doit jouer pendant plusieurs minutes. Cette prestation continue a pour effet de le fatiguer au point d'abandonner toute résistance et d'atteindre une forme de vérité. Beylie semble décrire une lutte entre un sujet mis à l' « épreuve » et un dispositif désincarné et omnivoyant. Le terme de « traque » employé par le critique est d'ailleurs significatif : le sujet est à découvert, il ne peut échapper à l'œil impérieux d'une caméra démultipliée et se voit contraint, malgré lui, de livrer son « extraordinaire performance ». L'évocation d'une réduction animale fait songer à une expérience scientifique effectuée sur quelque rat de laboratoire. L'acteur se retrouve métaphoriquement dans une boîte dont il ne peut sortir (une boîte clôturée par l'unité spatio-temporelle de la scène à jouer), acculé à produire un effort qui profitera à la représentation. Faire tomber les masques apparaît comme le résultat de cette épreuve d'endurance. Le critique établit d'ailleurs à la toute fin de l'extrait, de façon un peu hardie, un parallèle entre cette méthode et l'expérience menée par le Docteur Cordelier, consistant à libérer l'humain de la chape de conventions qui l'entrave. La comparaison est sans ambiguïté : la méthode adoptée par Renoir est censée aboutir à une libération.

Rétrospectivement, la description de Beylie ne manque pas d'évoquer la vidéo-surveillance qui n'est certes pas encore pratiquée à l'époque mais dont Fritz Lang exploite la

[287] Claude Beylie, « Un testament olographe », *Cahiers du cinéma*, n°123, septembre 1961, p. 39-40.

même année (1959) certains enjeux dramatiques dans le dernier volet de sa trilogie Mabuse. Le déséquilibre entre un sujet ignorant qu'il est observé (ignorant à tout le moins quel angle sera finalement exploité) et cet « essaim » d'appareils peut faire songer, encore plus précisément, au dispositif panoptique de Jeremy Bentham dont Michel Foucault proposera un commentaire célèbre en 1975[288]. Cependant, Beylie ne pointe jamais les limites, éventuellement morales, que pourrait mettre en jeu une telle méthode. Bien que l'expérience décrite se fonde sur un certain contrôle de l'individu (« à son insu »), le critique souligne avant tout le profit obtenu. Il s'agit, en effet, d'acteurs collaborant tous à la réussite d'un projet orchestré par Renoir. Il n'empêche, deux éléments sont invoqués qui formeront le socle des dispositifs de surveillance : le quadrillage de l'espace par des appareils de prise de vue et l'ignorance relative du sujet observé. Dans le même texte, un peu plus loin, Beylie souligne encore la dimension scientifique de l'expérience menée par Renoir :

> « […] l'avenir même du septième art se trouve concerné. […] [Vitold] est, tout uniment, le premier acteur de cinéma à qui l'on ait osé faire franchir la barrière de la continuité. Vitold est, en quelque façon, aussi fantastiquement réaliste dans *Cordelier* que pourrait l'être, mettons, une fleur filmée à l'accéléré dans toute l'étendue de son épanouissement. […] Le comédien apparaît ici tel qu'il sortit, nu et sans complexe, des mains de la mère Nature. […] Comme *Lola Montès*, comme *Voyage en Italie*, comme *Pickpocket*, *Le Testament du Docteur Cordelier* représente enfin, pour cette raison péremptoire, un pas décisif accompli dans l'évolution du spectacle contemporain.[289] »

Une telle citation se distingue de la plupart des critiques et recensions par l'enthousiasme débridé qui la traverse. Renoir lui-même se montre plus pondéré lorsqu'il évoque les avantages de sa méthode. Beylie insiste sur l'importance du « télécinéma » (l'autre nom de la méthode) en recourant à deux comparaisons issues des sciences « dures ». En effet, la « barrière de la continuité » que Vitold aurait franchie est une formule qui peut sans mal évoquer le mur du son. Quant à l'exemple de la fleur, il fait référence à des expériences de botanique avérées notamment menées par le Docteur Jean Comandon. En convoquant ainsi la physique et la botanique, Beylie consacre l'efficacité de la méthode. Devant les caméras de Renoir, la performance des acteurs serait aussi authentique que le croissance nécessaire d'une fleur. À cette différence que la transfiguration produite par l'accéléré est ici fonction de la

[288] Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975.
[289] Claude Beylie, « Un testament olographe », *art. cit.*, p. 40.

continuité. Beylie souscrit enfin à une métaphore biologique lorsqu'il désigne *Cordelier* comme un « pas décisif accompli dans l'évolution du spectacle contemporain ». L'important étant de noter que cette évolution dépendrait manifestement des progrès du réalisme.

1-f Un « nouveau cinéma »

Aucune des critiques n'use du vocable « vidéo » pour commenter *Cordelier*. Renoir lui-même ne le prononce jamais, parlant plus généralement de la télévision et de ses moyens. Il n'empêche que cette expérience induit nécessairement une certaine idée de la vidéo dans la mesure où la méthode employée est celle des dramatiques télévisées, usant de caméras électroniques et exploitant la possibilité du direct. Pour le dire autrement, bien que la technique du tournage multi-caméras ait préexisté au développement de la technologie électronique (Renoir en mentionne l'usage à la fois dans le cinéma muet et dans son premier film parlant de 1931, *On purge bébé*[290]), *Cordelier* est indissociable d'un genre télévisé qui est la dramatique et qui s'est développé grâce aux possibilités de l'appareillage électronique[291]. Par conséquent, bien que le film de Renoir ait été tourné exclusivement sur pellicule, il induit bien, au niveau de sa genèse, une idée de vidéo. Afin de la cerner au mieux, certaines déclarations de Renoir doivent être examinées. Le cinéaste a détaillé sa méthode dans la presse, à la sortie de *Cordelier* et à celle du *Déjeuner sur l'herbe*, en invoquant plusieurs enjeux. Tout d'abord, le tournage en continu présente un intérêt pour la qualité de l'œuvre elle-même. Cela permet d'apporter, selon les propres termes de Renoir, « un petit quelque chose » :

> « […] je crois que j'ai trouvé un... enfin, un petit quelque chose, comment vous dire... le petit rien qui change tout, vous comprenez, une sorte de... oui c'est ça : une sorte de progression naturelle, et je crois que l'esprit de chaque scène est différent de ce qu'il aurait été si la scène avait été fragmentée et ses morceaux rassemblés ensuite. Ceci ne vaut que pour chaque scène du film, mais pourra valoir un jour pour l'ensemble d'un film. […] Le point culminant de la scène […] n'était jamais obtenu par un plan tourné à part, ne provenait jamais d'une transe artificielle, mais d'un paroxysme naturel, de même pour les sentiments des acteurs : tout résultait d'une continuité dramatique réelle.[292] »

[290] Voir par exemple Jean Renoir, « Jean Renoir le Patron » [1966], *Jean Renoir. Entretiens et propos*, Paris, Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinéma, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 1979, p. 110.
[291] Voir notamment le chapitre « « Les débuts du théâtre télévisé », de l'ouvrage de Gilles Delavaud, *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, *op. cit.*, p. 17-37.
[292] Michel Delahaye, « Renoir. Théâtre + cinéma = TV », *art. cit.*, p. 33-34. Également : « […] par ce système,

Tout d'abord, Renoir décrit des effets relativement discrets. La nouvelle méthode ne bouleverse pas radicalement l'idée que le commun des spectateurs peut se faire des films. Le changement éventuellement perceptible par le public concerne, en effet, « l'esprit de chaque scène ». Le film se compose donc d'une suite de plans car Renoir n'évacue pas le montage – il ne tourne pas de longs plans-séquences –, mais la « progression » dramatique de chaque scène est sensiblement différente. En d'autres termes, la scène est découpée selon plusieurs valeurs de plans comme dans n'importe quel autre film mais elle se trouve cependant créditée d' « un petit quelque chose » en plus. Renoir oppose, en effet, le naturel que permet d'atteindre le nouveau mode de tournage à l'artificiel traditionnellement obtenu grâce à des opérations de montage, agençant une série de plans enregistrés à intervalles distincts. Le naturel est, au contraire, le résultat d'une prise continue : Renoir enregistre la scène en un seul bloc, ce qui oblige les acteurs à jouer leur texte comme au théâtre c'est-à-dire sans possibilité d'interruption. La performance continue des acteurs apparaît donc comme une alternative à la fragmentation habituellement pratiquée. Le « paroxysme » mentionné est atteint au terme d'une performance affectée d'une certaine durée, il n'est plus le résultat habile d'un rythme créé en salle de montage. La méthode décrite semble donc orientée vers un gain d'authenticité. Il s'agit de ne pas tricher.

Dans un entretien de 1961, diffusé à la télévision en guise d'introduction à *Cordelier*, « Jean Renoir vous parle de son art », Renoir pose le problème en d'autres termes, condamnant notamment le « mépris » avec lequel les acteurs seraient habituellement traités :

> « Il y a une chose assez curieuse dans notre métier, c'est que l'acteur […] dont on achète les services à prix d'or... […] eh bien, l'acteur est assez méprisé. On fait des films en oubliant que le personnage que l'on verra, que ce que l'on verra sur l'écran, plus que les paysages, plus que l'histoire, plus que n'importe quoi, c'est l'acteur, et que si l'on arrive à avoir, à obtenir de cet acteur un peu de sincérité, on a tout de même quelque chose de gagné.[293] »

Dans le même entretien, un peu plus loin, le cinéaste revient sur les astuces offertes par les méthodes de tournage traditionnelles. Prenant l'exemple d'un enfant effrayé par surprise le temps d'enregistrer sa réaction, Renoir commente :

---

j'obtiens de l'acteur une espèce de... d'inspiration dans la continuité […]. », Jean Renoir, « Entretien avec Michel Déry », *Le Cinéma chez soi*, n°27, mars 1960, repris dans Bernard Chardère (dir.), *Premier Plan*, n°22-23-24, « Jean Renoir », p. 387.

[293] Jean Renoir, « Jean Renoir vous parle de son art » [1961], *Jean Renoir. Entretiens et propos*, *op. cit.*, p. 93-94.

« Ça marche très bien ça, mais c'est une tricherie, et j'ai l'impression que nous avons peut-être intérêt, si nous voulons créer un nouveau cinéma, à ce que ce nouveau cinéma soit parfaitement honnête.[294] »

Le projet de *Cordelier* est donc soutenu pas un idéal moral. Il s'agit de privilégier une méthode capable d'insuffler davantage d' « honnêteté » dans le film. Or, au tournant des années 1950, Renoir trouve cette méthode du côté de la télévision. La recherche d'un « nouveau cinéma » évoquée dans la citation, extraite pour rappel d'un entretien mené par Jacques Rivette, fait bien sûr écho au projet de la Nouvelle vague naissante dont Renoir se sent proche[295].

1-g Un cinéma de surveillance ?

À certains endroits, la méthode décrite par Renoir met en jeu l'idée d'une surveillance. En effet, la réalisation en direct de dramatiques télévisées suppose la présence de plusieurs caméras (deux à trois) dont les images respectives sont transmises sur les écrans d'une régie, depuis laquelle le réalisateur compose un montage instantanément diffusé auprès des téléspectateurs. Or, ce fonctionnement implique que les caméras tournent en continu – s'agissant de caméras électroniques, il n'y a pas de support impressionné mais un signal électronique transmis à la régie. Chacune des caméras, par conséquent, est comme en attente. Elle pourra être sollicitée par le réalisateur, par exemple, une fois que l'un des personnages sera entré dans son champ. Dans la mesure où Renoir a employé cette méthode avec des caméras argentiques, la transmission continue du signal s'est trouvée remplacée par un tournage continu. Il pouvait alors arriver que la caméra enregistre un espace vide, en attente de personnages. Renoir en fait mention explicitement, déclarant :

« […] les caméras saisissaient ces personnages, les uns après les autres, à mesure qu'ils entraient dans leurs champs et parfois même, si je n'avais pas la possibilité de les faire

[294] *Ibid.*, p. 98.

[295] Jean-Luc Godard a d'ailleurs interviewé Renoir dans le n°718 de la revue *Arts* (15 avril 1959). En introduction, le futur réalisateur d'*À bout de souffle* écrit ceci : « [*Le Testament du Docteur Cordelier*] est en ce moment au montage, après le tournage le plus révolutionnaire de tout le cinéma français. La technique du "direct" (c'est-à-dire une dizaine de caméras enregistrant d'un bloc les scènes longuement répétées d'avance comme au théâtre) a permis en effet à l'auteur de *La Règle du jeu* et d'*Éléna* de prouver qu'il était bien la lame de fond qui met en branle de "nouvelles vagues", et que sur le plan de la sincérité et de l'audace, il prend encore tout le monde de vitesse. », Jean-Luc Godard, « Jean Renoir : "La télévision m'a révélé un nouveau cinéma" » [1959], *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 191.

> partir ou de les arrêter avec exactitude, elles tournaient sur un décor vide beaucoup plus de temps qu'il ne leur en fallait pour enregistrer la partie utile de leur plan respectif.[296] »

Le phénomène décrit par Renoir est un effet de la méthode d'origine. Puisque les caméras électroniques ont effectivement ceci de commode qu'elles peuvent saisir indéfiniment le champ qui s'offre à elles sans entraîner aucun frais (puisqu'il n'y a pas de support d'enregistrement à développer), elle restent en marche tout au long de la réalisation des dramatiques. Alors que les caméras argentiques sont nécessairement limitées par la durée des bobines de film, les caméras électroniques ne font que transmettre un signal. Il ne s'agit plus pour le réalisateur et ses techniciens de démarrer puis interrompre ponctuellement les appareils de prise de vue, il s'agit de prélever dans un flux continu formé de plusieurs canaux, afin de construire le film en direct. Dans le cas de *Cordelier*, Renoir a privilégié ce geste de *prélèvement*, d'où l'éventualité d'enregistrer sur pellicule des espaces vides. La méthode de la continuité implique donc l'idée de surveillance dans la mesure où la prise de vue n'intervient qu'à un moment décisif. Renoir en explique, par ailleurs, les conséquences sur le jeu des acteurs :

> « Un des mobiles qui m'a aussi poussé à travailler ainsi est ma certitude qu'il est fâcheux qu'un acteur "joue pour la caméra". Avec des caméras multiples, cela lui est impossible puisqu'il ne sait jamais laquelle l'enregistre : il ne se préoccupe donc plus que de ses partenaires, de la scène qu'il joue et que rien n'interrompt... […] Mon idée était d'avoir […] une action se développant sur elle-même et des caméras courant après elle s'il le fallait. L'école des actualités, d'où sort Leclerc, mon directeur de la photographie, est une excellente école pour tourner des films de ce genre.[297] »

On retrouve ici un autre geste de prélèvement. Renoir souhaite, en effet, évacuer la polarisation entre des acteurs et une caméra unique au profit d'une situation d'autonomie réciproque. Entouré par plusieurs caméras, l'acteur n'agit plus en fonction d'un point de vue singulier et se concentre sur la scène. Renoir reconduit ici une croyance supposant une relation de causalité entre l'ignorance des sujets filmés et la vérité des comportements. La référence aux actualités est d'ailleurs significative dans la mesure où elle éclaire le recours au multi-caméras. En somme, Renoir a vu dans la méthode de tournage des dramatiques télévisées la possibilité de couvrir le plus large champ possible de façon, finalement, à rendre

[296] Jean Renoir, « Entretien avec Michel Déry », *art. cit.*, p. 387.
[297] *Ibid.*, p. 389.

invisible l'instance de prise de vue. En d'autres termes, le quadrillage de l'espace de jeu tend à rapprocher la situation de tournage de celle, strictement documentaire, des actualités. Les reporters d'actualités, tels que Renoir en fait ici mention, prélèvent effectivement des images sur une action en train de se dérouler, impliquant des protagonistes n'ayant pas nécessairement conscience d'être les objets d'une prise de vue. Les reporters sont donc à la merci de la temporalité de l'événement. D'où cette volonté de Renoir de tourner son film non pas en plans mais en scènes, chaque scène formant une unité spatio-temporelle incompressible, un *événement* que les opérateurs ont pour tâche de saisir sous différents angles[298].

Bien que les reporters d'actualités emploient des caméras argentiques, le projet de *Cordelier* est soutenu par une certaine idée de la vidéo avant tout fondée sur un idéal de réalisme. Renoir a, en effet, souhaité mettre à profit les moyens que lui octroyait la télévision pour atteindre une plus grande vérité dans la progression dramatique. Les caméras électroniques ont donc été lestées d'un potentiel spécifique : permettre un tournage en continuité et par conséquent, favoriser la vérité recherchée par le cinéaste. Cependant, il faut avoir à l'esprit que la méthode de la continuité ne se définit pas par le seul recours à un matériel électronique. Si la télévision a permis à Renoir de faire ce que le cinéma lui interdisait, c'est également parce qu'elle lui fournissait un grand nombre d'appareils de prise de vue et de prise de son. Ainsi, cette quête de vérité n'aurait pu s'actualiser si Renoir avait disposé d'une seule caméra et d'un seul microphone. La méthode de *Cordelier* articule donc à la fois un quadrillage serré de l'espace de jeu et un enregistrement continu.

La méthode de tournage des dramatiques télévisées a inspiré à Renoir la sienne qui en est, en quelque sorte, la version argentique. Pour le dire schématiquement, *Cordelier* n'aurait sans doute pas eu cette forme si Renoir n'avait pas été sensibilisé aux dramatiques et les dramatiques n'auraient elles-mêmes pas eu cette forme sans la télédiffusion en direct – qui est l'apanage de la technologie électronique. Faire durer chaque plan afin de saisir l'un des protagonistes au moment de son entrée dans le champ, où à un tout autre moment, lorsqu'il prononce une phrase ou effectue un geste par exemple, est une pratique issue des dramatiques permise par la transmission continue du signal vidéo. En somme, l'idée de vidéo qui travaille l'expérience de *Cordelier* est celle d'une captation continue à l'origine d'une vérité supérieure de l'expression. La vidéo, c'est donc ici un flux d'images qui n'est plus soumis à la tyrannie de

[298] Le collaborateur de Renoir, Jean Serge, déclare dans l'entretien avec Michel Delahaye : « C'est pourquoi […] nous n'avions pas plus tendance à faire recommencer les scènes que Leclerc n'aurait eu envie de demander à Mimoun de recommencer son 10.000 mètres pour la caméra. », Michel Delahaye, « Renoir. Théâtre + cinéma = TV », *art. cit.*, p. 35. Également, Renoir, cité par Spiero : « Le jour où un cheval gagne le Grand Prix, on ne lui demande pas de courir une deuxième fois pour la caméra ! », Jean-Pierre Spiero, « Jean Renoir tourne "Le Docteur Cordelier" », *art. cit.*, p. 34.

la coupe.

1-h Déléguer les responsabilités

Si Renoir a une idée préalable du découpage de chaque scène – idée construite grâce aux répétitions – , la méthode employée lui permet d'expérimenter diverses combinaisons et de retenir uniquement celles qui lui paraissent les plus appropriées. En effet, pour une scène filmée à huit caméras, Renoir doit composer à partir d'une somme de plans considérables. Le cinéaste déclare au cours de son entretien avec Michel Déry avoir parfois préféré à un personnage en train de parler la réaction de son interlocuteur, car cette réaction lui semblait plus intéressante[299]. Par conséquent, la méthode de Renoir permet de faire des découvertes en salle de montage. Cela éclaire une fois de plus la référence aux actualités puisqu'il s'agit d'abandonner provisoirement une part de la maîtrise afin de laisser certains micro-événements (une réaction) advenir d'eux-mêmes. Bien sûr, Renoir met en place un cadre strict (positions des caméras, textes, chorégraphies des gestes, etc.) mais il ne prévoit pas, bien évidemment, le moindre des soubresauts affectant chaque interprète.

Le cinéaste a précisément commenté cette distribution nouvelle des responsabilités artistiques. Nous l'avons vu, la multiplication des appareils de prise de vue empêche la polarisation entre les acteurs et cette « sorte de dieu Moloch[300] » qu'est la caméra. Il y a donc une forme de dispersion stratégique des points de vue qui place les acteurs dans une situation censée encourager la performance dramatique. Il semble qu'un même phénomène de dispersion se retrouve dans la réalisation elle-même. Jean-Pierre Spiero rapporte, en effet, ces paroles de Renoir :

> « Le temps de la dictature du metteur en scène […] est révolu ; il faut que chaque membre de l'équipe se sente responsable du film dans son domaine. Le metteur en scène n'est que l'orchestrateur de tous ces rouages et ne doit plus être cet homme tout-puissant qui sait tout et qui fait tout. Il est bon que du machiniste au metteur en scène, chacun se sente l'auteur du film. […] Si, au cinéma, c'est le metteur en scène qui donne la continuité à l'œuvre, car lui seul en est le véritable support dramatique, ici, nous devons agir comme au théâtre : l'acteur est roi. À lui d'extérioriser tout ce qu'intérieurement il peut ressentir.[301] »

[299] Jean Renoir, « Entretien avec Michel Déry », *art. cit.*, p. 393.
[300] *Ibid.*, p. 389.
[301] Jean-Pierre Spiero, « Jean Renoir tourne "Le Docteur Cordelier" », *art. cit.*, p. 30, p. 32.

Le gain escompté par Renoir va de pair avec un délégation des responsabilités artistiques. La méthode implique, en effet, pour chaque scène, un tournage continu et non plus morcelé. Cela signifie qu'une fois la scène commencée, en prise de son directe, le metteur en scène ne peut plus intervenir. Chacun sur le plateau doit agir sans possibilité d'erreur, au risque de tout recommencer. D'où l'importance des répétitions préalables avec acteurs et techniciens. En somme, la méthode conduit chacun à se responsabiliser davantage. Renoir y insiste : le metteur en scène n'est plus « cet homme tout-puissant ». Dans la mesure, en effet, où les unités de tournage – les scènes – sont beaucoup plus importantes, les interventions du metteur en scène sont moins nombreuses. Subdiviser le tournage en plans encourage, au contraire, des interventions répétées au rythme des arrêts de caméras et par conséquent, un contrôle plus prégnant. Renoir pointe donc un *décentrement* qui fonde cette nouvelle méthode : du metteur en scène, la « continuité dramatique » revient désormais à l'acteur.

Comme nous l'avons vu, l'usage de plusieurs caméras couplé à l'enregistrement en continuité engage de la part de Renoir un retranchement ponctuel. Il semble, par conséquent, qu'il y ait incompatibilité entre l'ingérence traditionnelle du metteur en scène, ses interventions régulières, et la mise au jour d'un réalisme supérieur. D'où vraisemblablement la posture adoptée.

1-i L'argument économique

Si la méthode de *Cordelier* présente un intérêt artistique, elle est également désignée par Renoir comme un moyen de résister à la concurrence des films étrangers. Dans la mesure, en effet, où le tournage s'effectue par scènes et non par plans, les sommes et les délais engagés sont sensiblement diminués. Cela permet donc d'amoindrir les coûts de production et par conséquent, à long terme, de réaliser davantage de films. À noter, tout de même, que *Le Déjeuner sur l'herbe*, en partie réalisé *via* cette nouvelle méthode, n'a pas coûté moins cher à l'époque qu'un film usant des méthodes de tournage traditionnelles. Renoir s'en est expliqué en invoquant le nombre considérable de techniciens mobilisés. Cependant, *Cordelier* est présenté par son réalisateur comme le résultat d'une méthode capable de faire face au problème de la concurrence :

> « […] j'ai voulu prouver qu'une émission de Télévision pouvait fort bien remplir les salles de cinéma. À une époque où le cinéma connaît de grosses difficultés et où il devra bientôt

faire face à la concurrence du Marché Commun, ce que je propose peut être à l'origine d'un renouveau pour l'industrie cinématographique.[302] »

Bien qu'au fil des entretiens, Renoir répète que sa méthode n'a pas prétention à devenir universelle, ne convenant d'ailleurs qu'à certains sujets, il en souligne l'intérêt en cette période de crise que traverse le cinéma. À plusieurs reprises, en effet, le cinéaste évoque une situation pour le moins précaire, les productions françaises étant soumises à la forte concurrence des films doublés. Si le doublage représente pour Renoir une aberration sur un plan strictement artistique, il apparaît également préjudiciable dans la mesure où il permet au cinéma américain de concurrencer les films français sur leur propre territoire. En effet, les productions américaines, en plus d'amortir leur investissement sur leur territoire d'exploitation, réalisent encore des bénéfices considérables en Europe grâce au doublage. Dans ce contexte, la méthode de la continuité est invoquée par Renoir comme un moyen de réaliser plus de films français, donc de diversifier l'offre et de maintenir à flots l'industrie – car l'augmentation du nombre de films, c'est aussi du travail pour les acteurs et les techniciens. Par ailleurs, cette méthode encourage les productions modestes, les seules susceptibles, selon Renoir, d'amortir leur investissement. Le cinéaste estime, en effet, que le marché national français n'est pas assez vaste pour amortir les grosses productions et il est difficile pour ces films de récupérer leur mise sur d'autres territoires[303]. En somme, la méthode de *Cordelier* pourrait assurer, selon lui, une sauvegarde de l'industrie cinématographique française.

Cette méthode issue, comme nous l'avons vu, d'une certaine idée de la vidéo offre donc en plus d'un gain artistique, un intérêt économique. Cependant, il ne s'agit pas là d'une économie liée au choix technologique. En effet, n'utilisant pas de caméras électroniques, Renoir n'a pu bénéficier des avantages du support magnétique[304]. L'intérêt est ici une affaire de vitesse. Le dernier film de Renoir, *Le Petit théâtre de Jean Renoir* (1969), destinée à la seule diffusion télévisée, sera encore réalisée sur pellicule 35 mm. Il n'empêche, cette rapidité d'exécution est un acquis de la réalisation des dramatiques. Dans ce contexte, Renoir souligne à plusieurs reprises que la télévision n'est pas le principal concurrent du cinéma. Le cinéma a plus à craindre, selon lui, des virées en scooter et autres promenades en forêts c'est-à-dire des loisirs de plein air[305]. À noter que Renoir, au cours de sa période américaine (1940-1951), a

[302] Roger Andrey, « Jean Renoir fait son "Testament" », *Cinéma 60*, n°51, novembre 1960, p. 107.
[303] *Idem*
[304] Contrairement à Jacques Tati, par exemple, réalisant une large partie de *Parade* en vidéo quelques années plus tard (1974).
[305] Roger Andrey, « Jean Renoir fait son "Testament" », *art. cit.*, p. 108.

été témoin d'une querelle relayée dans les médias entre la télévision en pleine expansion et le cinéma. Il l'évoque notamment dans un entretien[306] et indique que la télévision n'a finalement pas mis un terme au cinéma américain, précisant que les grands groupes avaient des capitaux dans les deux industries. Surtout, Renoir, en bon pragmatique, pointe les limites de cette concurrence en rappelant que télévision et cinéma se distinguent d'abord par l'expérience qu'ils proposent. Un film diffusé à la télévision et un film projeté en salles ne constituent pas la même expérience. Et les films à domicile ne comblent pas nécessairement les besoins de celles et ceux qui vont au cinéma. Il donne l'exemple suivant : la diffusion télévisée de *La Règle du jeu* a entraîné une hausse de fréquentation des salles qui projetaient le film au même moment. Il y a donc ici, non pas concurrence, mais entraide : le film diffusé sur le petit écran a donné envie à certains de le revoir en salles.

La méthode de *Cordelier* a été décrite par Jean Renoir comme une alternative aux méthodes de tournage cinématographiques couramment employées à la fin des années 1950. L'idée de vidéo induite par cette expérience ne suppose donc aucune altérité de principe. Renoir a utilisé des méthodes en cours à la télévision afin de réaliser un film de cinéma, notamment exploité en salles. Cette mention de la vidéo se justifie uniquement par l'emploi d'un mode opératoire fondé, à l'origine, sur les possibilités des caméras électroniques (transmission continue du signal). La singularité de *Cordelier* étant, comme nous l'avons indiqué, de recourir à ce mode tout en utilisant des caméras argentiques. En outre, il faut noter que cette première idée de vidéo affectant une expérience cinématographique est dirigée vers un progrès, à la fois économique et esthétique : il s'agit de faire gagner les acteurs en sincérité et de réaliser des films à moindres coûts. Enfin, une dernière remarque : lorsque Renoir a estimé, au Festival de Venise, qu'il était absurde d'avoir abrogé la loi Le Chapelier, il faisait, en réalité, valoir un principe d'unité. Selon le cinéaste, en effet, les pratiques telles que le cinéma, le théâtre, la télévision, etc., relèvent toutes de l' « art du spectacle » et cette proximité fondamentale autorise tous les entrecroisements[307]. Cette idée de vidéo empruntée à la télévision dans le but d'améliorer le cinéma en est une illustration.

[306] *Ibid.*, p. 110-111.
[307] Jean-Luc Godard, « Jean Renoir : "La télévision m'a révélé un nouveau cinéma" » [1959], *art. cit.*, p. 192.

2. Un usage de spécialité : *Steppenwolf*, Fred Haines, 1974

2-a La vidéo, du côté de l'imaginaire

Adapté du célèbre roman de Hermann Hesse publié en 1927, *Steppenwolf* (Fred Haines, 1974) fait un usage considérable de la vidéo pour une œuvre distribuée en salles d'exploitation. Près d'un quart du film, en effet, se compose d'images électroniques. Quelques textes issus de la presse spécialisée reviennent sur cette singularité. Henri Béhar écrit ainsi dans *La Revue du cinéma* :

> « Idée astucieuse que celle qui consiste à tourner toutes les scènes du Théâtre magique en vidéo. C'est le seul pari alléchant de ce film. Toutefois, outre que les deux techniques se raccordent mal, le délire visuel du peintre Klarwein donne au spectateur l'impression d'être enfermé dans un poste de télévision en folie, et l'envie d'appeler de toute urgence le réparateur.[308] »

Perçue comme une astuce de la part du metteur en scène, la vidéo – irrésistiblement associée à la télévision – est cependant désignée comme une épreuve pour le spectateur. Cette envie d'appeler le réparateur dit, en effet, la gêne occasionnée par les vingt minutes de vidéo que compte la scène mentionnée. Mais c'est moins le support électronique que le « délire » du peintre qui est en cause. Andrée Tournès note, pour sa part :

> « Les grandes plongées dans les vies parallèles sont traduites par quelques images psychédéliques et des saynètes de théâtre qui cernent et bornent l'imaginaire au lieu de le libérer.[309] »

Si la vidéo n'est pas nommée, un adjectif en définit ici l'usage : « psychédélique ». Cela place d'emblée l'image électronique sous le régime de l'*effet*, un effet dû aux altérations perceptives mais, semble-t-il, un effet purement illustratif accusé de « born[er] l'imaginaire ». En outre, cela inscrit la vidéo au sein d'un phénomène culturel, le psychédélisme, postérieur au roman de Hesse mais associé à la contre-culture émergeant à la fin des années 1960[310]. Tournès

[308] Henri Béhar, « Le Loup des steppes », *La Revue du cinéma – Image et son. La saison cinématographique 1975*, n°299, octobre 1975, p. 227.
[309] Andrée Tournès, « Le loup des steppes », *Jeune cinéma*, n°84, février 1975, p. 36.
[310] Le psychologue Timothy Leary fait d'ailleurs mention d'un « théâtre magique » dans son ouvrage co-écrit avec Ralph Metzner et Richard Alpert *The Psychedelic Experience : A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead* (1964). Voir, en français, Timothy Leary, *L'Expérience psychédélique. Leary, Metzner et Alpert*, trad. Frédéric Streicher, Paris, Edilivre, coll. « Classique », 2013.

rappelle notamment dans son texte que *Le Loup des Steppes* (le livre) est devenu, dans le sillage de mai 1968, un texte de référence pour nombre de contestataires éreintant l'idéologie bourgeoise. Telle qu'employée dans le film, la vidéo apposerait donc, en quelque sorte, une signature formelle attestant la filiation entre Hesse et la contre-culture. Enfin, la revue *Positif*, très hostile au film (« cet effarant salmigondis, ce produit snob, ce cocktail de styles[311] »), publie cependant une lettre envoyée aux critiques par Pierre Kalfon qui a le mérite d'éclairer en quelques mots la nécessité du recours à la vidéo :

> « Avec Le Loup des Steppes, je vous le dis, l'art fait un pas en avant dans le domaine cinématographique. Je vous le certifie : demain il ne sera plus possible d'évoquer le fantastique sans faire référence au théâtre magique imaginé par Fred Haines. Il ne sera plus pensable de ne pas utiliser la technique du vidéo [*sic*] pour évoquer l'ineffable. […] Le Loup des Steppes est un événement cinématographique.[312] »

Tout d'abord, il est à noter que l'auteur de ce texte associe sans réserve la vidéo au « domaine cinématographique ». Malgré une différence matérielle donc, il n'y aurait pas d'incompatibilité entre cinéma et vidéo. Un film n'est pas moins cinématographique s'il emploie des images électroniques. Bien que l'argument puisse paraître stratégique, il mérite d'être consigné, ne serait-ce que pour les réserves qu'il semble induire de la part du public et de la critique. Réserves qui auraient d'ailleurs motivé l'envoi de cette lettre. Ensuite, l'auteur attribue à la vidéo un usage de spécialité : associée au « fantastique », la vidéo permettrait d' « évoquer l'ineffable ». Les images électroniques seraient donc les plus adéquates pour figurer ce qui, manifestement, échapperait à l'enregistrement argentique des apparences. La vidéo permettrait d'aller au-delà de la surface visible. En d'autres termes, l'auteur désigne l'électronique comme une technologie spécialisée dans la réalisation d'effets spéciaux. Une technologie à usage ponctuel que le cinéma aurait tout intérêt à exploiter.

L'idée de vidéo qui se dégage de ces quelques commentaires est celle d'une technologie spécialisée dans les représentations imaginaires (« délire », « images psychédéliques », « ineffable »).

[311] Anonyme, « Le Loup des steppes », *Positif*, n°166, février 1975, p. 69.
[312] Pierre Kalfon, *Positif*, n°166, février 1975, p. 69.

2-b Une réalité mentale

Steppenwolf se singularise par son hétérogénéité formelle et sa grande liberté narrative. Le film se compose à la fois de prises de vues réelles sur support argentique, d'une séquence animée réalisée au banc-titre et de plusieurs scènes composées en vidéo (avec incrustations, colorisations, etc.). De fait, dans l'économie générale du film, la vidéo ne fait pas véritablement rupture, elle s'intègre plutôt au sein d'un ensemble déjà marqué par une certaine disparité. Il s'agira cependant de commenter avec précision les divers usages des images électroniques dans le film. Mais auparavant, il vaut de considérer le film d'un point de vue énonciatif. Contrairement au roman qui fait varier les instances d'énonciation, il semble que Fred Haines ait privilégié l'idée d'un film-cerveau. En effet, malgré les différents régimes d'images convoqués, le film trouve sa cohésion dans l'idée d'un foyer énonciatif unique à savoir le personnage principal, Harry Haller (Max Von Sydow), qui se désigne lui-même (il le dit au neveu de sa logeuse dans les premières minutes du film) comme un « loup des steppes ». Le film de Haines proposerait une réalité mentale au sein de laquelle, nous le verrons, les articulations spatio-temporelles « classiques » sont largement mises à mal.

Dès les premières minutes, plusieurs éléments accréditent cette lecture. La toute première image du film, passé le générique, est significative : un très gros plan sur la paire de lunettes rondes de Haller dont l'un des verres seulement réfléchit la lumière. L'objet est posé sur une feuille de papier où est écrit « *For madmen only !* ». Puis la caméra balaie la surface d'un bureau encombré avant d'effectuer un zoom arrière alors que la voix *off* du personnage raconte la journée qu'il vient de passer. Le spectateur découvre ensuite le visage du personnage de profil tandis que la voix continue sa description. Enfin, Haller tourne la tête et regarde la caméra quelques secondes puis baisse les yeux et recouvre sa position initiale. Alors que la voix poursuit toujours son monologue, le spectateur découvre une allée nocturne balisée par des arbres et des réverbères, arpentée par le personnage. Les extrémités de l'allée sont irradiées par une lumière blanche dont la source n'est pas connue et qui laisse transparaître des nappes de brouillard. Alors que le personnage s'apprête à franchir une porte de ville, une voiture lancée à grande vitesse manque de le renverser. L'homme tombe sous l'effet du choc, ce qui provoque le rire effrayant d'une prostituée postée au seuil de la porte. De colère, Haller lance une pierre qui vient fracasser la vitre arrière de l'automobile.

Le personnage poursuit un instant sa déambulation nocturne puis stoppe à côté d'un mur nu qui occupe les trois quarts du plan. Un raccord dans l'axe avec rapprochement est effectué sur son visage suivi d'un lent zoom arrière. Apparaît alors sur le mur, comme par

enchantement, une porte de bois en ogive au-dessus de laquelle flotte un reflet de lumière. Alors que le zoom arrière se poursuit, le miroitement lumineux se cristallise furtivement en une inscription gothique (« *Magic Theater. Entrance not for everyone* ») avant de se brouiller. Un nouveau raccord dans l'axe avec rapprochement inclut le personnage et la porte dans un même cadre. Le miroitement reforme la même inscription puis se brouille à nouveau. Enfin, le reflet se fixe une dernière fois sous les yeux de Haller (« *For Madmen only* »). Un plan moyen figure ensuite l'homme face à la porte suivi d'un gros plan de visage à partir duquel, une nouvelle fois, s'effectue un zoom arrière. À la grande surprise du personnage qui tapote sur le mur, la porte a disparu.

Sans transition, cette scène est suivie par un bref échange entre Haller et le neveu de sa logeuse. Alors que ce dernier rentre chez lui, il découvre Haller sur l'un des paliers, assis au pied d'un escalier, une main posée sur les yeux. L'homme justifie sa présence en invoquant la paix et la tranquillité du lieu. Lorsque son interlocuteur lui demande s'il est malade, le voyant prendre quelques pilules, il répond par la négative. Il se décrit alors comme un « vieux loup des steppes » (« *only a shabby old steppenwolf creeping up the stairs of other people's houses* »).

Puis le spectateur retrouve Haller, coiffé de son feutre, dans une rue nocturne. Au fond du plan, un escalier est inondé par la même lumière blanche et le même brouillard que tout à l'heure. Sont également visibles un réverbère au centre de l'image et quelques branches dans le coin supérieur droit. On reconnaît, à côté du personnage, le mur où l'apparition magique s'est produite. On aperçoit également derrière lui une cabane dont la port ouverte laisse échapper une lumière artificielle diffuse (fig. 1). Un mystérieux personnage fait alors son entrée. Il transporte un panier de vendeur ambulant rempli de documents divers ainsi qu'une pancarte au bout d'un bâton. Haller l'interpelle et demande des renseignements à propos de la soirée dont la pancarte fait la publicité. L'homme prononce alors d'une voix solennelle et mécanique les mots apparus plus tôt dans le film au-dessus de la porte en ogive, tout en désignant du doigt la pancarte : « *Not for everybody* ». Un insert sur l'objet vient compléter cette récurrence. Sur la pancarte sont en effet inscrits, en lettres gothiques, les mots de tout à l'heure : « *Magic Theater. Entrance not for Everybody* ». Quand Haller demande pour acheter l'un des documents, l'homme lui tend une brochure puis disparaît comme par magie. Sur la couverture de la brochure est inscrit, toujours en lettres gothiques : « *Tractate on the Steppenwolf* ». C'est alors qu'intervient une séquence animée qui illustre le contenu du document lu par Haller.

La description détaillée de cette introduction contient plusieurs éléments significatifs.

Tout d'abord, Fred Haines insiste manifestement sur l'origine subjective de ce qui est présenté au spectateur. La première image, celle d'une paire de lunettes, est d'ailleurs emblématique : le film est comme filtré, dès le départ, par le regard de Haller. Lorsque apparaissent les inscriptions au dessus de la porte, le cinéaste prend également soin de faire se réfléchir les lettres sur les verres des lunettes. Ce qui apparaît semble émaner directement du personnage, de son regard. Après la première scène de rue, il n'est donc pas innocent de retrouver Haller une main sur le visage, Haines soulignant une fois de plus ce motif central du regard. Par ailleurs, l'interpolation de cette scène de palier entre les deux scènes de rue mérite quelque commentaire. Il n'est pas exclu, en effet, d'interpréter les scènes de rue comme des songes dans la mesure où Haller, assis sur une marche, semble précisément perdu dans ses pensées. La structure de cette introduction peut donc laisser imaginer que le personnage est sorti de sa chambre, s'est arrêté sur un palier et a rêvé une première scène nocturne avant d'être interrompu puis de se remettre à rêver.

Cette lecture est notamment renforcée par la dimension onirique des extérieurs. En effet, le décor nocturne est manifestement une citation de la série de tableaux *L'Empire des lumières* (1953-1954) du peintre surréaliste René Magritte. Plusieurs éléments sont réunis : la nuit, le réverbère, les arbres, les reflets d'eaux (déplacés sur le mur), la lumière, la cabane éclairée de l'intérieur. La tenue typiquement bourgeoise de Haller peut également faire songer au *Fils de l'homme* (1964) du même peintre. Mais indépendamment de cette référence, il est évident que la dimension artificielle du décor peut spontanément appeler une lecture onirique. La lumière blanche et le brouillard installent, en effet, une atmosphère surnaturelle et inquiétante que la voiture en trombe et le rire de la prostituée ne font que renforcer. Autres éléments : les escamotages traités sur le mode de l'hallucination. Haines découpe, en effet, les scènes nocturnes de façon à ce que le spectateur partage l'étonnement du personnage principal. Nous l'avons détaillé, le cinéaste use, par deux fois, du zoom arrière comme d'un mouvement de révélation en repartant systématiquement du visage du personnage comme pour mieux signaler l'origine de ces apparitions-disparitions. La disparition du vendeur ambulant, quant à elle, n'est pas traitée par une coupe de montage mais survient de manière soudaine, disruptive, et surprend d'abord le spectateur – l'attention de Haller étant dirigée vers la brochure. Les scènes nocturnes font donc intervenir des phénomènes inexpliqués qui défient les lois de la vraisemblance.

Certains traits récurrents permettent également d'interpréter ces scènes comme des songes. Sur le bureau de Haller sont, en effet, visibles une page écrite de sa main (« *For madmen only* ») et un livre ouvert laissant apercevoir des caractères gothiques. Plus tard,

après la première scène nocturne, lorsque Haller est surpris sur le palier, il se décrit lui-même comme un « loup des steppes ». Or, juste après cette brève scène, il se retrouve de nouveau à l'extérieur, rencontre un vendeur énigmatique et lit cette même expression de « loup de steppes » sur le document qu'il lui confie. C'est donc comme si Haller lui-même, endormi sur le palier, projetait dans un songe à la fois la typographie gothique (il a lu l'après-midi même l'ouvrage évoqué) et l'idée du « loup des steppes ». En admettant une définition minimale du rêve comme lieu de transformation d'une somme d'informations diurnes, il est tout à fait plausible de privilégier cette lecture. Dès les premières minutes du film, le spectateur est donc confronté à un régime de réalité qui affiche son artifice et que l'on peut sans mal analyser comme une production subjective.

La brochure lue par Haller est illustrée par une séquence animée. Il y est racontée l'histoire d'un certain Harry, tiraillé depuis l'enfance entre deux tendances, l'une civilisée et l'autre bestiale. Sans analyser dans le détail le travail formel illustrant notamment par des symboles certains développements théoriques, il vaut de souligner cet élément significatif confirmant avec force l'hypothèse du songe ou de la rêverie : la brochure confiée au personnage parle du personnage lui-même, dessiné dans la séquence sous le traits de Max von Sydow (fig. 2). Il s'agit donc ici d'un emboîtement énonciatif : deux niveaux de réalité pris en charge par deux techniques de représentation distinctes. Les scènes nocturnes tournées en argentique seraient supposément des songes et cette séquence animée, qui s'en distingue par un décrochage formel et énonciatif, un songe dans le songe, ou à tout le moins un récit visualisé mentalement à l'intérieur même du songe. Après la séquence, le spectateur retrouve Haller à son bureau, fumant et méditant. Si un tel plan peut confirmer le caractère mental ou onirique de ce qui l'a précédé, il ne saurait cependant marquer une clôture du type : le songe s'arrête là et le film repart dans un régime de réalité objectif. Car juste après ce plan, en pleine rue, Haller est témoin d'une procession funéraire pressée (possible citation du film *Entr'acte* de René Clair et Francis Picabia) que le personnage tente de rattraper, ayant reconnu le mystérieux vendeur ambulant (cette fois vêtu d'un frac et coiffé d'un haut-de-forme). Arrivé à sa hauteur, Haller l'interroge sur le théâtre magique (« *No show tonight ?* ») mais la réponse est sibylline (« *Try "The Black Eagle", friend. If it's a show you want !* »). Devant la gêne manifeste de Haller, l'homme se prend d'un éclat de rire théâtral et effrayant, relayé par toute la procession. Haller rebrousse chemin et l'image se fige soudainement : le personnage est immobilisé en un geste déjà aperçu et commenté, une main prête à se masquer les yeux. Sans transition, le spectateur retrouve Haller en smoking, patientant dans un salon bourgeois, observant un oiseau en cage – l'écho des rires encore audible par intermittence.

Les descriptions effectuées jusqu'à présent donnent un aperçu de la construction en trompe-l'œil du film. Haines s'interdit, en effet, toute articulation logique qui pourrait expliquer clairement l'enchaînement d'une scène à l'autre. Par exemple, alors qu'il fume et médite dans sa chambre, le personnage est soudainement transporté dans la rue et assiste à la procession. Le spectateur ne sait pas si Haller rêve à nouveau où s'il est réellement sorti de sa chambre. On retrouve cependant le personnage découvert plus tôt sous l'apparence d'un vendeur ambulant. Est-ce, pour l'heure, une coïncidence – Haller s'étonnant de la ressemblance de cet homme avec celui du songe ? Si la question se pose à ce stade du film, elle perd de sa pertinence au fil des apparitions répétées de ce même personnage, décidément énigmatique. En effet, Haller n'a de cesse, tout au long du film, de croiser ce petit homme brun, arborant des tenues et occupant des fonctions toujours différentes : vendeur ambulant, serveur, cheminot, etc. Mais cette récurrence s'explique sans doute par le foyer énonciatif de la représentation. S'il s'agit, en effet, d'une réalité mentale, Haller à pu projeter sur plusieurs personnages un seul et même visage de sa connaissance.

Nous y avons insisté, dès le début du film, plusieurs éléments instillent le doute quant au régime de réalité des images : le décor onirique des deux scènes nocturnes ou ici, l'incongruité d'une procession lancée à grande vitesse et d'un éclat de rire collectif. Précisons encore que dans les scènes décrites, le personnage principal est généralement au même niveau que le spectateur, la distribution du savoir est égale : Haller semble lui-même douter de ce à quoi il assiste.

Fig. 1

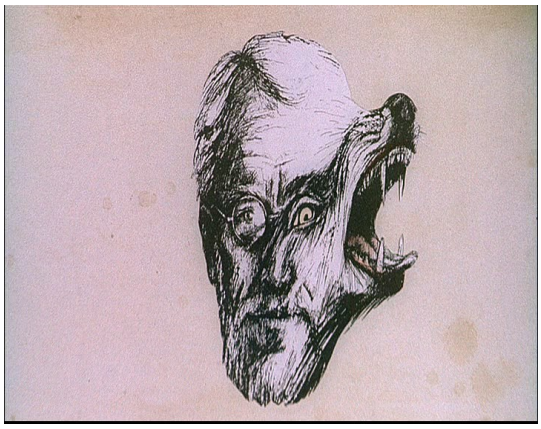

Fig. 2

2-c Hermine, l'*alter ego* de Harry

Un autre personnage récurrent est traité de telle façon qu'il apparaît comme le pur produit de l'imagination de Haller. Après avoir fui précipitamment un dîner, l'homme erre dans les rues, prend un train au hasard puis s'arrête devant la vitrine d'un café. Il s'introduit dans le lieu, s'assied, visiblement exténué, et tout de suite une jeune femme assise à ses côtés (Dominique Sanda) lui adresse la parole. À la question – significative – que lui pose Haller « *Where am I ?* », elle répond « "*The Black Eagle". Where else could you be at this hour* ? ». Le nom du lieu fait bien sûr référence aux mots prononcés par le petit homme brun quelques minutes plus tôt. Or, Haller n'a pas mené l'enquête, il a plutôt passé la porte du premier café rencontré sur sa route. La coïncidence accrédite encore l'hypothèse d'une réalité mentale. Par ailleurs, la jeune femme s'adresse à Haller comme si elle le connaissait personnellement. La question rhétorique qu'elle lui pose suggère, en effet, qu'elle n'ignore pas ses habitudes : où pourrait-il être à cette heure sinon au café ? Autre fait singulier : la jeune femme lui tend un rasoir qu'elle sort de son sac à main en lui proposant d'en faire usage le jour même. La proposition est d'autant plus déconcertante que le spectateur a déjà aperçu plusieurs fois ce très gros plan effectué sur l'objet. À deux ou trois reprises, en effet, un bref insert du rasoir est venu ponctuer les déambulations nocturnes du personnage ruminant en *off* des considérations sur le suicide. Le spectateur n'ayant pas encore assisté à cette scène du café, il pouvait interpréter le plan comme une injonction signifiant la tentation du personnage de passer à l'acte. L'absence de tout ancrage spatio-temporel donnait au plan valeur de symbole et sa répétition marquait l'accentuation de la tentation. Or soudainement, le spectateur découvre que ce plan réfère à un espace-temps et à un personnage précis : la jeune femme, dans ce café. Sur base de ces quelques indices, il est tentant d'analyser ce personnage comme une émanation de Haller lui-même, une création de son esprit. En quelque sorte, l'homme aurait lui-même généré l'espace-temps et le personnage qui entourent cet insert obsessionnel. Cela expliquerait notamment pourquoi la jeune femme semble si familière avec lui : elle serait une partie de lui-même. Au terme de la soirée, un autre fait significatif souligne encore la part de responsabilité éventuelle de Haller dans la matérialisation de la jeune femme. Au moment de la quitter, l'homme souhaite en effet connaître le prénom de son interlocutrice. Celle-ci lui propose de deviner. Il s'y essaie, sans succès (« Margaret ? Molly ? Madeleine ? »). Bien que les tentatives échouent, Haller fait acte de création, exactement comme un romancier s'efforcerait lui-même de choisir le prénom d'un de ses personnages.

À l'occasion d'une autre entrevue, la jeune femme réitère sa devinette. Mais cette fois,

la mise en scène souligne franchement l'investissement fantasmatique de Haller. L'homme précise, en effet, à son amante (ils se sont embrassés) qu'elle lui rappelle quelqu'un. Il évoque son premier amour mais écarte lui-même l'idée. Puis il trouve enfin. Un bref gros plan de la jeune femme métamorphosée sous les traits d'un garçon – cheveux attachés, lunettes rondes et casquette – confirme la découverte : Haller revoit son ami « Hermann » puis féminise le prénom en « Hermine ». Et aussitôt la jeune femme – Hermine, donc – confirme. La démonstration à de quoi laisser perplexe... Puisque la jeune femme rappelle à Haller son ami Hermann, elle s'appelle Hermine. Cela en confirme cependant le caractère fantasmatique. Les divers commentaires formulés par Hermine tout au long du film peuvent, sous cet éclairage, apparaître comme des fragments déplacés d'un monologue intérieur dont l'énonciateur serait en dernière analyse Haller lui-même. Par exemple, quand l'homme révèle à la jeune femme que son ami Hermann s'est suicidé, il s'entend répondre « *I suppose you admire that.* ». Hermine peut donc être interprétée comme une seconde incarnation de l'énonciateur principal. À noter que Haller, dans une scène précédente (celle qui succédait à la procession funéraire), au terme d'une soirée passée avec des représentants de la classe bourgeoise, se décrivait lui-même – par provocation pensait-on alors – comme un schizophrène. Il semble qu'Hermine offre précisément une illustration de cette déclaration. L'homme est comme partagé, scindé en plusieurs personnages, plusieurs instances.

Également, le type de relation qui se noue entre les deux amants mérite quelque commentaire. Haller est visiblement sous le charme dès la première rencontre au café. Or, dès ce premier contact, Hermine explique à son interlocuteur que s'il n'est pas heureux, c'est qu'il n'obéit plus (« l'obéissance ressemble au sexe, lui dit-elle, il n'y a rien de tel pour qui en a été privé trop longtemps »). C'est pourquoi, elle lui demande, dès lors, d'obéir à tous ses ordres, comme celui, par exemple, d'apprendre à danser. Également, celui, plus grave, de la tuer une fois qu'il en sera tombé amoureux. Si l'on souscrit à l'hypothèse d'une réalité mentale, cette relation fondée sur l'injonction apparaît comme un dispositif narcissique de dédoublement-détournement : Haller doit obéir à un tiers créé de toute pièce et qui n'est autre que lui-même pour s'autoriser certaines actions réprouvées par la morale.

2-d La vidéo, support de rêve

La vidéo intervient à deux reprises dans le film. Elle est d'abord employée pour figurer le rêve que fait Haller la nuit de sa rencontre avec Hermine. Étant arrivé par le train, la jeune

femme lui propose de dormir seul dans une chambre mise à sa disposition. Après avoir contemplé son rasoir, Haller s'étend sur un lit. Le petit homme brun, apparu soudainement dans la chambre et vêtu à la mode du XVIIIème siècle, annonce que « Son Excellence va le recevoir ». Haller se relève alors dans une image électronique sépia. Le cinéaste joue sur l'effet de symétrie : le personnage s'étend dans une image argentique puis se relève en vidéo. Transporté dans un autre lieu, Haller demande à s'entretenir avec Goethe. Dès cette première requête, le spectateur constate une forme d'instabilité spatiale. En effet, après avoir brièvement examiné d'un mouvement circulaire le décor autour de lui, Haller fait sa demande au petit homme brun brusquement apparu dans le cadre. L'homme est arrivé, ou plutôt a glissé, par la gauche du cadre et Haller, sans le regarder, lui a adressé la parole. On constate ici une forme de décrochage entre trois niveaux d'image. D'abord, alors que le personnage à cessé son mouvement giratoire, le décor, lui, continue de tourner. Puis l'entrée du domestique est tout bonnement invraisemblable : ce n'est pas un mouvement humain, c'est un mouvement d'image effectué en régie. L'image du domestique a été glissée dans le cadre de façon à donner l'illusion d'un échange verbal plausible. Haller, le domestique et le décor sont donc relativement indépendants. Cet effet d'étrangeté obtenu par le *jeu* entre les trois sources d'images est le résultat direct du procédé d'incrustation vidéo. Il est au service, ici, de la fabrication d'une réalité onirique.

Haller est incrusté dans la photographie d'une salle richement décorée au fond de laquelle Goethe (Alfred Baillou) travaille à son bureau. L'homme de lettres se lève et s'approche de son hôte. Le couple s'entretient devant des représentations picturales académiques occupant l'arrière-plan (fig. 3). Tout au long de l'échange, le cinéaste multiplie les raccords à 180 degrés de façon à ce que la place occupée par les deux hommes dans l'image (gauche-droite) s'inverse régulièrement et que l'arrière-plan soit modifié. À deux reprises cependant, les toiles derrière les hommes changent sans que la caméra ne quitte sa position, soulignant encore cette idée d'indépendance entre plusieurs sources d'images. Également, alors que les deux hommes sont en pleine conversation, Goethe disparaît soudainement (laissant place à l'image d'un buste qu'il cachait jusqu'alors) sans que cela semble émouvoir son interlocuteur, puis réapparaît. L'effet est celui des disparitions-apparitions du « truc à arrêt » de Méliès. Après une saillie pleine d'esprit, Goethe se met à danser. Haller paraît avoir des difficultés à le suivre, balayant rapidement de la tête son champ de vision tandis que le décor tourne autour de lui. Puis Haller ouvre un coffret qui vient d'apparaître entre ses mains et y découvre une petite jambe de femme qui, à son contact, se transforme en scorpion (fig. 4) – ce qui amuse Goethe. Les images sont incrustées dans le

coffret. Fin du rêve : Haller se réveille dans une image argentique alors que se propage en écho le rire de son interlocuteur.

L'électronique permet donc ici de réaliser certains effets spéciaux, contribuant à accentuer le caractère onirique de la scène et par conséquent, à la singulariser dans l'économie du film – film qui, par ailleurs, s'apparente déjà à un film-cerveau. Tout d'abord, l'image entière est colorisée : personnage et arrière-plan peinent à se distinguer l'un de l'autre, ce qui crée certes une certaine homogénéité (un marquage signalétique, disons : le rêve se distingue de la réalité par son traitement chromatique) mais donne surtout l'impression que le fond et la figure s'entre-appartiennent. De fait, les personnages semblent parfois n'être que de simples images, des tapisseries mobiles (l'image du buste remplaçant Goethe souligne cette équivalence). Ensuite, la disparition-réapparition de Goethe ainsi que l'incrustation de la jambe et du scorpion dans le coffret réfutent les règles de la vraisemblance élémentaire et relèvent plutôt de l'illusionnisme. À cela s'ajoute, enfin, la stratégie de désorientation sciemment mise en place par le cinéaste, usant en abondance des raccords à 180 degrés et autres faux-raccords. L'électronique est donc employée pour mettre au jour un monde étranger au réalisme perceptif et aux enchaînements fondés sur une stricte causalité.

Fig. 3

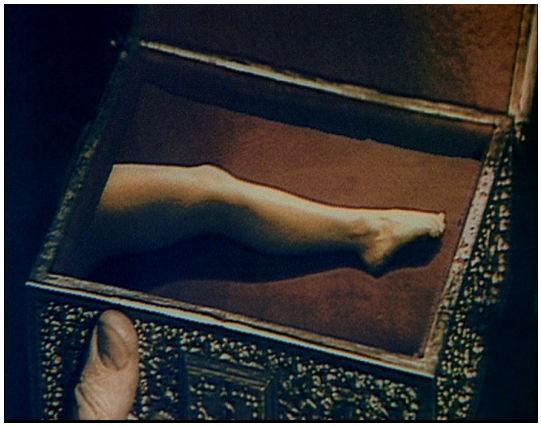

Fig. 4

2-e Épuisement de l'outil électronique, le théâtre magique 1

Le second usage de la vidéo est assez proche dans les effets obtenus (artificialité et désorientation) à ceci près cependant, qu'elle est désormais le support de l'esprit de Harry et non plus seulement celui de son rêve. Une description détaillée de cette seconde intervention est nécessaire pour en appréhender la singularité.

À l'exception d'un court segment, la scène du théâtre magique (le dernier quart du film) est entièrement tournée en vidéo. Alors que Haller la cherche avec obstination au beau milieu d'un carnaval, Hermine apparaît en surimpression telle une image fragile. La jeune femme lui demande alors s'il est prêt à aller jusqu'en enfer pour la trouver... Après un long échange de regards, Haller se retrouve transporté dans une image électronique, autour d'une table en compagnie d'Hermine et de son ami Pablo (Pierre Clémenti). Le jeune homme lui tend une coupe et lui propose un « petit divertissement, seulement pour les fous » (le spectateur reconnaît la formule écrite sur le cahier de Haller, apparue ensuite au-dessus de la porte en ogive). Haller porte la coupe à ses lèvres et Pablo annonce : « Et maintenant, je te montre notre petit théâtre magique ». D'un geste sec, le jeune homme pousse les deux battants d'une porte encadrée de part et d'autre par des rideaux blancs, dévoilant un décor singulier : un sol de sable, des rochers, un bras armé d'une lame fixé sur le mur de droite comme une patère, un autre bras armé d'un revolver suspendu au plafond et une bouche démesurée épinglée sur le mur du fond. Il ne s'agit pas d'une prise de vue réelle, les objets ont manifestement été dessinés puis mis en couleurs. Cette iconographie surréaliste s'inscrit dans la continuité des références picturales évoquées précédemment. Mais si la première scène de déambulation nocturne citait Magritte, la référence serait plutôt ici Salvador Dalí. Pablo indique qu'il y a dans ce théâtre magique autant de portes que Haller le souhaite et derrière chacune d'elles, exactement ce qu'il recherche. Mais l'admission en ces lieux, poursuit-il, implique le suicide. Hermine et Pablo sont postés de part et d'autre d'un miroir en pieds, face à Haller. De la main, Pablo effectue un geste de magicien et le miroir se met à réfléchir successivement différents visages de Haller qui se succèdent en fondu-enchaîné (bébé, jeune homme, métis, bête, etc.). Pour « conquérir le temps et la réalité », explique Pablo, il faut abandonner sa « personnalité », ce qui implique, précise-t-il, un éclat de rire (« *a hearty laugh* »). Haller obéit aussitôt à la requête. Sur le miroir apparaissent alors le visage d'un squelette puis celui – contemporain – de Haller, bientôt emporté par des flammes. Le feu envahit le cadre, Pablo et Hermine disparaissent, laissant le personnage au beau milieu du décor surréaliste : aux éléments déjà évoqués s'ajoutent un canon à roues, les pattes avant et la tête d'un cheval monstrueux ainsi qu'une branche noueuse. Comme les bras, ces trois éléments sont comme fixés aux murs. Face à ce décor : une enfilade de portes en rotonde. Les voix du petit homme brun et de Pablo résonnent ; Haller semble désorienté, tourne sur lui-même, il appelle Pablo, Hermine (fig. 5). Il examine le cheval, se surprend de la présence du canon, quitte le champ pour faire le tour de la rotonde. Il reparaît dans le champ mais entre-temps, le décor à changé. L'image est devenue entièrement brune et à la place des éléments énumérés, il y a maintenant

une tapisserie abstraite. Haller disparaît une nouvelle fois et l'image se pare de teintes bleues (fig. 6). Les incrustations variables du décor sont placées sous le signe de l'illusionnisme : personnage et spectateurs assistent à des bouleversements visibles (formes, couleurs) qu'il ne peuvent justifier rationnellement.

Le théâtre magique est donc d'emblée présenté comme la spatialisation de la psyché du personnage : après le rite d'initiation proposé par Pablo, Haller pénètre à l'intérieur de son propre esprit. Il s'agit donc d'un décor mental composé de divers éléments à haute valeur symbolique. Comme le rêve, le théâtre magique n'obéit pas aux lois physiques diurnes et induit une herméneutique. Nous l'avons évoqué, le décor change et l'image se colore sans raison apparente. C'est un monde instable, un monde de visions où chaque élément de décor peut théoriquement être interprété comme la matérialisation d'une idée, d'une obsession, d'un sentiment, etc., selon un degré variable de cryptage. Par exemple, les bras armés peuvent bien sûr faire référence à la pulsion de mort du personnage, tout comme le canon à roues. Dans ce contexte, il semble que l'électronique ait été utilisée pour sa plasticité formelle. Haller est, en effet, incrusté à l'intérieur d'images surréalistes qui varient alors que lui demeure identique. Or, en vidéo, la technique du *chroma key* permet de réunir directement plusieurs sources d'images sans étape intermédiaire[313]. L'usage de la vidéo se justifie donc d'abord par les possibilités qu'elle offre dans la réalisation d'effets spéciaux. La vidéo est, par conséquent, associée à la création d'un univers mental échappant au réalisme perceptif. En outre, il faut noter qu'Haller n'est pas incrusté dans des prises de vues réelles (même électroniques), les images électroniques sont ici des images dessinées. Le personnage est comme prisonnier de tableaux surréalistes.

[313] Nous insistons sur le fait qu'il n'a pas fallu attendre le développement des possibilités électroniques pour réaliser de telles compositions d'images. Méliès, bien sûr, en est l'exemple canonique. Mais l'on pourrait également citer le travail du cinéaste d'animation tchèque Karel Zeman (1910-1989), mélangeant dessins et prises de vues réelles au sein des mêmes films, avec notamment des effets d'incrustation avant l'heure. Citons par exemple *L'Invention diabolique* (*Vynález zkázy*, 1955) et *Le Baron de Crac* (*Baron Prášil*, 1962).

Fig. 5

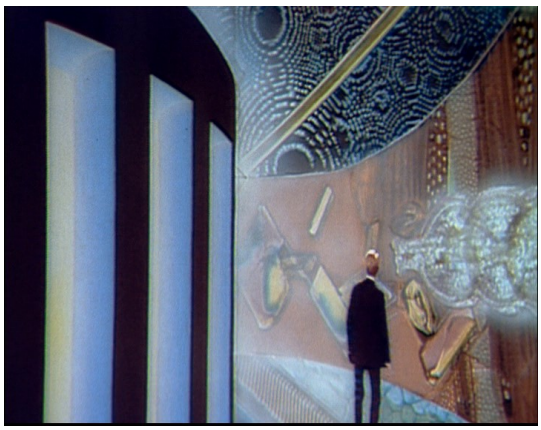

Fig. 6

2-f Épuisement de l'outil électronique, le théâtre magique 2

Après avoir longé la rotonde, Haller se retrouve soudainement transporté au milieu d'une guerre. Les images électroniques sont alors des prises de vues réelles entièrement recouvertes d'une teinte sépia (avec effets de solarisation). Un homme échappe à des tirs ennemis et se réfugie aux côtés du personnage qui reconnaît l'une de ses anciennes connaissances : Gustav (fig. 7). L'homme lui explique qu'une guerre contre la machine a éclaté. Suivant la même logique de bonds successifs qui a fait atterrir Haller en pleins combats, les deux hommes se retrouvent soudainement dans une automobile conduite par Haller lui-même et se mettent à discuter avec leur passager arrière (surgi lui-aussi, derrière eux, comme par magie), défenseur des machines, de l'autorité et de la propriété privée. L'image adopte alors une teinte violette. Les compères stoppent l'automobile et abattent le passager. Nouveau bond : les deux hommes escaladent un flanc rocheux, s'immobilisent puis mitraillent des avions, des voitures, un zeppelin, etc. Les cibles sont manifestement des images d'archives mais elles s'intègrent sans mal à la scène grâce à la teinte orangée recouvrant ce nouveau segment. Dans ce cas précis donc, la couleur permet une certaine uniformisation. Haller et Gustav rejoignent enfin une voiture qu'ils viennent de stopper. À son bord, une jeune femme et un homme. Comme l'homme refuse de sortir, ils décident de le faire sauter avec la voiture puis partent avec la jeune femme, manifestement charmée. Cette saynète est celle d'un déferlement de violence – les deux hommes mitraillent sans relâche – et réfère sans doute à la bestialité enfouie dans l'esprit de Haller et contre laquelle il mène une lutte permanente.

Un carton « *Meanwhile* » interrompt la scène et le spectateur retrouve Haller incrusté

dans une nouvelle image dessinée : une forêt. À mesure que le personnage arpente, depuis le fond de l'image, la rangée d'arbres qui creuse la fausse profondeur de champ, ces mêmes arbres disparaissent en fondu pour laisser place à une série de frontons en verre disposés en rotonde (la structure générale est celle des portes du théâtre présentées plus tôt). L'écart entre chaque arbre devient, dès lors, une embrasure possible. Après avoir touché l'une des constructions de verre, Haller se retrouve face à Goethe (du moins face à l'homme présenté comme Goethe plus tôt dans le film, dans le rêve du personnage) qui lui propose une partie d'échecs. Les deux hommes échangent en plans rapprochés ; en arrière-plan, des miroitements lumineux composent un décor abstrait. Goethe explique à Haller que sa personnalité n'est pas contenue dans une seule des pièces de verre qui composent le jeu mais que toutes les pièces forment sa personnalité. « *That's shizophrenia !* » commente Haller. Puis Goethe demande à son interlocuteur de regarder et se met à faire danser les pièces : le visage de Haller, de face, occupe l'arrière-plan ; face à lui, les pièces tournent sur elles-mêmes au son d'une mélodie de boîte à musique (fig. 8). Sur chacune d'elles, il y a l'un des portraits qui se succédaient tout à l'heure sur le miroir en pieds. L'effet obtenu est celui d'une superposition d'images planes. « *What is it called, this game ?* », demande Haller. « *Life, your life.* » s'entend-il répondre.

Fig. 7

Fig. 8

Sans transition, Haller traverse de nouveau une forêt dessinée, remplie cette fois de bêtes sauvages (on entend un barrissement, un feulement, etc.) et stoppe devant un berger allemand menaçant, surgi plein cadre. Le chien est d'abord aperçu en prise de vue réelle puis l'image, grâce à un effet électronique, devient soudainement une modélisation en ligne claire sur fond noir. Dès lors, seuls les contours des personnages seront visibles (fig. 9). Un nouveau segment est alors annoncé par le carton « *Marvelous Taming of the Steppenwolf* ». Haller, habillé en dompteur de cirque, ordonne à un loup (ou plutôt à un homme avec un masque de

loup) de sauter dans un cerceau et de se dresser sur ses pattes arrière. Puis, autre segment, « *The Steppenwolf tames Harry* », où les rôles s'inversent. Le loup est maintenant habillé comme un dompteur et ordonne à Haller de sauter dans le cerceau. Le segment se conclut par l'image de Haller, de nouveau en prise de vue réelle avec filtre sépia, dévorant un lapin, la bouche maculée de sang. Après un très gros plan de viande ou de viscères luisantes, le spectateur retrouve Haller en prise de vue réelle, fuyant telle une bête sauvage puis stoppant à l'orée d'un bois. Une jeune femme court à la rencontre du personnage et s'enquiert de son état. Il s'agit de Rosa Kreisler, le premier amour de Haller. Un fort effet de solarisation dessine des zones vertes et bleues à la surface de l'image et les voix se réverbèrent en écho. Ici, Haller fait retour sur son passé et discute avec Kreisler adulte comme s'il la retrouvait après des années de séparation. Il ne s'agit donc plus de figurer une zone de violence brute mais plutôt un lieu entre fantasme et mémoire.

Nouvelle interruption arbitraire et nouveau carton : « *All women are yours !* ». Il s'agit cette fois d'une scène tournée en prise de vue réelle sur pellicule argentique dont le mouvement a été retravaillé en vidéo (sont visibles nombres d'impuretés à la surface de l'image signalant l'étape du scannage). Haller, un turban sur la tête et vêtu d'un smoking, fume une chicha dans un salon oriental, entouré de jeunes femmes qui, à tour de rôle, effectuent une danse du ventre sensuelle sous le regard impassible du personnage. Les danses sont saccadées, décomposées en brèves unités de mouvement. Il s'agit manifestement d'un lieu mental dédié au désir, comme le suggère le carton. Puis les saccades s'accélèrent, les danseuses se superposent jusqu'à ce que l'image s'annule d'elle-même et disparaisse en fondu sur le visage d'Hermine. La scène suivante est, en effet, celle d'une poursuite entre Haller et Hermine, tous deux incrustés dans des images manifestement photographiques de palais orientaux (de fait, cette scène raccorde avec celle de la danse cf. fig. 10). La superposition des danseuses aboutissant au visage d'Hermine s'analyse bien sûr comme le signe d'une obsession : derrière toutes les femmes point le visage d'Hermine. Haller aperçoit la jeune femme mais elle disparaît sur le seuil d'une porte comme par enchantement. L'homme ne parvient pas à ouvrir la porte mais trouve une clé au sol, rapidement transformée en couteau qu'il s'empresse de saisir.

Autre scène, autre décor. Haller est toujours accroupi, son couteau à la main, mais il n'est plus incrusté dans la même image. Il s'agit désormais d'une image dessinée : un sol de vaguelettes bleues et des murs de rochers. S'avance alors vers lui un homme de pierre, la statue du Commandeur tout droit sortie du dernier acte de *Don Giovanni* de Mozart dont on entend la partition (fig. 11). Puis Mozart lui-même (sous les traits de Pablo) arrive à sa

rencontre. Haller le salue et le suit dans une loge d'opéra. Après avoir échangé quelques mots, Mozart se met à diriger un orchestre depuis la hauteur de sa loge. Mais face à lui, aucun musicien : le compositeur est incrusté dans une image des cieux. Puis soudainement, cette vue stellaire est remplacée par la prise de vue réelle d'un cachot. Comme s'il était face à un écran, Mozart désigne l'un des prisonniers : « Regardez, c'est Brahms ! ». Alors que Haller observe le pauvre homme depuis la loge, un autre Haller apparaît dans le cachot et s'approche, cette fois, de Richard Wagner. Mozart le rejoint et poursuit ses commentaires : ces compositeurs, explique-t-il, ont été mis aux fers à cause de leurs œuvres. Quand Haller demande s'il sera jugé pour ses livres, Mozart – hilare – fait tomber d'un coup de canne lesdits ouvrages sur leur auteur, qui s'écroule.

L'homme se relève dans le couloir central du théâtre magique en prise de vue réelle. Il ouvre une nouvelle porte et découvre une pièce encombrée. Hermine est allongée au sol avec Pablo, tous deux entièrement nus. La jeune femme l'aperçoit, l'enlace sans dire un mot ; il lui assène un coup de couteau. L'image de Haller est alors affectée par un effet vidéo de *feed-back* qui démultiplie les contours du personnage (fig. 12). Puis l'homme est détourné de son crime par un son de radio : il aperçoit Mozart essayant de capter la diffusion d'une symphonie de Bach. Après que le compositeur a confronté Haller avec son crime, il froisse le corps d'Hermine comme s'il s'agissait d'une simple étoffe et le range dans l'intérieur de sa veste.

Surgit alors un carton « *The Execution of Harry* » annonçant le segment de clôture du film, réalisé sur support argentique. Enfin, la dernière image figurant la réaction du personnage après l'annonce de son verdict (« *eternal life* ») est une surimpression réalisée avec des moyens électroniques : les bras en croix sur fond de ciel bleu, Haller éclate de rire puis il est chassé du cadre par le visage d'Hermine.

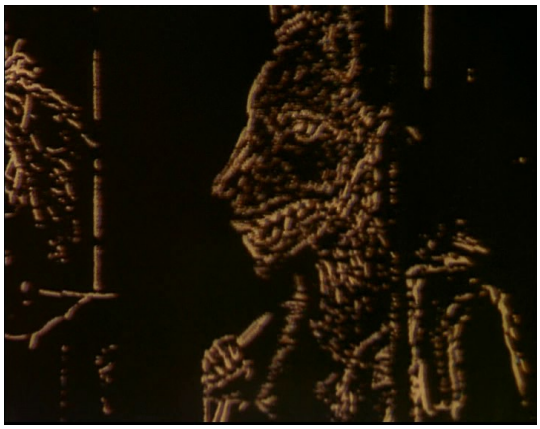

Fig. 9

Fig. 10

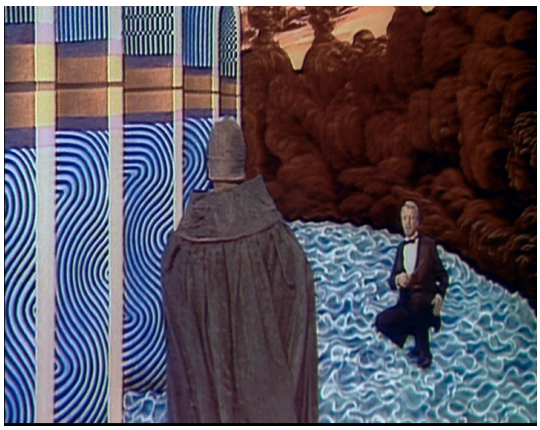

Fig. 11

Fig. 12

Cette longue séquence du théâtre magique, dont nous avons résumé ici le déroulement en nous attachant plus particulièrement aux altérations perceptives et aux bonds spatio-temporels, paraît dirigée vers un épuisement des possibilités de l'outil électronique. En effet, il semble que Fred Haines, en cette décennie 1970, ait voulu exploiter toute la gamme des effets à sa disposition au risque de la surenchère. Si chaque porte donne accès à une scène insolite, il n'y a rien dans le roman de Hesse qui indique une transformation répétée des apparences. Il ne s'agit pas de déplorer la part d'interprétation du cinéaste mais simplement de souligner l'attrait probable que la nouveauté de la vidéo a exercé sur lui. En somme, Haines a souhaité discriminé chaque saynète en appliquant un effet distinct afin d'exacerber l'idée d'une multiplicité intérieure. De même que la personnalité de Haller est formée de nombreuses facettes, de nombreuses pièces, qui sont autant de salles du théâtre magique, chacune d'entre elles, manifestement, est affectée d'un marquage.

Mais au-delà de cette fonction signalétique, il semble que le choix des effets ne réponde pas toujours à une stricte nécessité. Il semble plutôt que Haines ait voulu multiplier les effets pour eux-mêmes afin de souligner l'hétérogénéité inhérente à l'esprit du personnage. Il s'est donc agi, pour le cinéaste, tout en maintenant une exigence figurative, d'altérer la matière même du film c'est-à-dire les contours, les couleurs et les mouvements. Trouver un équilibre, en somme, entre la lisibilité des scènes et leur altération formelle.

Dans ce contexte, la technologie électronique apparaît comme une technologie de la retouche offrant au cinéaste la possibilité d'inscrire un écart. Chacune des scènes du théâtre magique se distingue, en effet, par son identité formelle : la plupart des scènes de la rotonde sont des incrustations dans des images peintes (paysages surréalistes ou forêt menaçante), les scènes de guerre sont colorisées, celle du domptage est en ligne claire sur fond noir, celle du salon oriental est saccadée, celle de la poursuite d'Hermine est une incrustation dans un décor

photographique, etc. Haines a, semble-t-il, utilisé la vidéo pour trouver un point d'équilibre entre la sauvegarde relative des apparences extérieures (la prise de vue) et les interventions plastiques (les effets spéciaux). Selon d'autres modalités, nous verrons qu'Antonioni a lui-aussi expérimenté la vidéo dans le but d'atteindre pareil équilibre.

3. Jacques Tati, d'un support à l'autre : *Parade*, 1974

3-a Discrétion et nostalgie

La plupart des recensions de *Parade* (Jacques Tati, 1974) dans la presse généraliste s'attardent sur trois points. Tout d'abord, la débâcle financière qui a contraint Tati de réaliser son film en vidéo. La société Specta Films n'ayant pu amortir les coûts de production de *Playtime* (1967), les négatifs de quatre longs-métrages de Tati ainsi que leurs droits d'exploitation se retrouvent vendus aux enchères. Ensuite le cirque, qui constitue le cadre du film et lui donne en quelque sorte sa structure. Les commentateurs décrivent le film comme un « programme d'attractions[314] » incluant les numéros de music-hall qui firent la renommée de Tati avant qu'il ne commence sa carrière cinématographique. Enfin, le recours à la vidéo. *Parade* ayant été réalisé grâce au financement d'une chaîne de télévision suédoise, le cinéaste a fait usage des moyens électroniques mis à sa disposition. Si de nombreux textes désignent ce choix comme une nécessité économique, peu d'entre eux en développent les implications quant aux méthodes de tournage et à l'esthétique du film.

Si l'on considère la teneur technophobe de nombreux discours qui accompagneront les expériences d'Antonioni et de Coppola à la fin des années 1970 et au début des années 1980, il peut paraître surprenant de voir ici, associée à l'usage de la vidéo, une forme de discrétion, de modestie voire d'austérité. Il n'est, en effet, jamais reproché à la technique de porter préjudice aux êtres de chair. Au contraire, la plupart des recensions s'accordent pour pointer un refus de l'ostentation. Par exemple :

> « [Le] circus 74 [de Tati] est […] bien différent du chapiteau de village de son premier film : [d]ans "Parade" on ne retrouve ni la pompe, ni les traditions du grand comme du petit cirque classique […].[315] »

> « Tourné en vidéo […], *Parade* est un film qui s'oppose au clinquant, à l'esbroufe et à toute la littérature, dont trop souvent on accable le cirque et le music-hall. C'est un film modeste, et qui accepte sa modestie […].[316] »

> « Pas de clinquant. Pas d'esbroufe. De la joie teintée d'austérité. Car "Parade" est aussi (surtout ?) une étude (un "documentaire" ?) sur les rapports de l'artiste avec son public,

[314] Louis Chauvet, « Vive le cirque ! », *Le Figaro*, 13 mai 1974.
[315] Jean-Dominique Bauby, « Parade ou le nouveau cirque », *Le Quotidien de Paris*, 16 décembre 1974.
[316] Jean de Baroncelli, « Un soir de fête avec Tati », *Le Monde*, 22 décembre 1974.

sur la communion du rire.[317] »

« Le programme exerce un attrait sans prétention. […] Nous ne sommes pas chez Barnum. Nous sommes chez un meneur de jeu modeste, de style français, pris sous l'enchantement de tout ce qu'il voit, sensible aux moindres détails. Au lieu des habituels flas-flas, un respect dévotieux. […] Tati semble avoir voulu s'interdire de "felliniser". Il tient à demeurer lui-même sans imiter personne. Et son hommage vaut par les grâces discrètes qu'il dispense.[318] »

Les textes réunis insistent sur le travail de réduction effectué par Tati, évacuant la « pompe », les « traditions », la « littérature », etc., conventionnellement attachés à la représentation de l'univers circassien. De manière récurrente revient d'ailleurs le nom de Fellini (qui réalise *Les Clowns* en 1970) comme contre-modèle. À l'opposé du style baroque caractérisant le cinéaste italien, *Parade* témoignerait, en effet, d'une concentration de moyens et d'effets. Paradoxalement donc, le film de Tati ferait l'économie du spectaculaire. Si aucune causalité n'est établie frontalement (on peut néanmoins en trouver une forme minimale dans la deuxième citation reproduite), l'usage de la vidéo irait de pair avec une forme de simplification formelle, de pauvreté. Il y aurait, en tout cas, concomitance entre les moyens techniques mis à disposition et les options formelles privilégiées. La comparaison entre *Playtime* (1967) et *Parade* est d'ailleurs significative. L'usage du 70 mm offrant, en effet, une surface de cadre considérable, Tati a pu structurer chacun des plans d'ensemble du premier film comme des tableaux relativement autonomes au sein desquels plusieurs faisceaux d'actions étaient perceptibles en simultané. Ces possibilités de construction furent, bien entendu, inconcevables en vidéo à cause du manque de finesse de l'image. Et les moyens alloués, de toute façon, ne permettaient pas de construire des décors monumentaux visibles en plans d'ensemble. En conséquence, Tati s'est vu contraint de rapprocher la caméra des sujets représentés. Par ailleurs, le dispositif télévisuel du tournage en plateau, qui est celui de *Parade*, ne permet pas d'installer la « distance » avec laquelle habituellement Tati filme ses personnages[319].

En porte à faux avec l'idée d'une vidéo emblème de la modernité technologique, plusieurs journalistes font mention d'une tonalité nostalgique se dégageant du film *via* notamment la reprise des numéros de pantomime créés par Tati dans les années 1930 et réunis

[317] François Maurin, « Du rire, teinté d'austérité », *L'Humanité*, 28 décembre 1974.
[318] Louis Chauvet, « Parade », *Le Figaro*, 4 novembre 1974.
[319] Michel Chion, « Les corps distants », *Jacques Tati*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1987, p. 53-65.

sous le titre *Impressions sportives* :

> « Peut-être se glisse-t-il aussi un sentiment de nostalgie devant ce Jacques Tati qui va, pour nous, rechercher, dans son passé, quelques-uns de nos meilleurs souvenirs.[320] »

> « On relève, bien sûr, les nuances d'une nostalgie toute personnelle quand Jacques Tati reprend le fameux numéro d'imitations muettes (le joueur de tennis, le boxeur, le gardien de but, l'écuyer et son cheval) qu'il fit triompher au bal Tabarin. Cette nostalgie nous la faisons immédiatement nôtre. Quel grand souvenir de music-hall ![321] »

> « "Parade" c'est une terrible nostalgie. Jacques Tati dont le nom est connu et aimé de tous les Français, l'une des personnalités françaises dont le nom signifie quelque chose en Patagonie, ne tourne plus depuis les ruineuses folies de "Playtime" et de "Trafic". […] "Parade" vous oblige à parler de Jacques Tati au passé, c'est triste, triste, triste.[322] »

Cette nostalgie mentionnée à plusieurs reprises se justifie de deux façons. Tout d'abord, en reprenant ses anciens numéros de music-hall, Tati fait prendre conscience à celles et ceux qui les connaissaient déjà que le temps passe, que la société a changé, que le divertissement a changé, etc. Voilà pourquoi, par exemple, Chauvet précise qu'il partage la nostalgie exprimée par Tati. Il retrouve ce qu'il avait découvert il y a quarante ans et prend conscience d'un écart voire d'une perte. Plus généralement, il s'agit ici d'une nostalgie touchant, comme l'écrit encore Chauvet dans un autre texte, « [au] cirque et [au] music-hall, dont Paris connaît hélas le mélancolique déclin[323] ».

À ce niveau pointe la singularité historique du film de Tati. Le cinéaste propose, en effet, une série d'attractions sans élaboration fictionnelle destinée à les intégrer au sein d'un développement narratif. En ce sens, le film est davantage du côté de la « confrontation exhibitionniste » que de l' « absorption diégétique », pour reprendre les catégories de Tom Gunning[324]. *Parade* convoque d'ailleurs les univers du music-hall et du cirque étroitement associés à cette première catégorie. Gunning s'est effectivement attaché à définir un concept qui puisse rendre compte du mode de représentation cinématographique prévalant entre 1895 et 1906-1907. Or, au cours de cette période, les vues animées étaient projetées aux côtés

[320] Robert Chazal, « La joie du Cirque », *France-Soir,* 19 décembre 1974.
[321] Louis Chauvet, « Parade », *art. cit.*
[322] Anonyme, « Une fête de patronage », *Combat*, 15 novembre 1974.
[323] Louis Chauvet, « Vive le cirque ! », *art. cit.*
[324] Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *art. cit.*, p. 61.

d'autres attractions (issues du music-hall, du café-concert, du cirque, etc.) avec lesquelles elles partageaient certaines conventions, notamment en termes d'énonciation et de représentation (frontalité, adresse au public, etc.). Tati use donc d'une technologie dont l'application au cinéma est une nouveauté afin de réactualiser un usage révolu : l'exhibition renouvelée de numéros disparates, induisant une démarcation claire entre deux instances bien campées, les artistes sur la scène et le public dans les gradins. La présence du présentateur-exhibiteur incarné par Tati (que la plupart des commentateurs désignent sous l'appellation générique de « Monsieur Loyal ») empêche d'ailleurs, théoriquement, l'identification du public aux artistes. Le public reste à sa place et profite du spectacle, à distance. Il ne se fantasme pas sous les traits des jongleurs, des peintres, etc[325]. À ce titre, il est significatif que Tati ait songé, un temps, à projeter *Parade* dans un autre contexte que celui de la salle obscure dont il a, par ailleurs, était démontré le rôle déterminant dans le processus d'identification[326]. Tati a, en effet, déclaré :

> « Au fond, *Parade* n'est pas vraiment un film. J'aurais d'ailleurs voulu qu'on le présente dans un décor spécial qui fasse oublier la salle de cinéma. C'est moins et un peu mieux qu'un film.[327] »

Si selon Tati « *Parade* n'est pas vraiment un film », c'est qu'il convoque, pensons-nous, un usage marginal écarté par la plupart des réalisateurs de l'époque. Mais il s'agit cependant d'un usage aussi cinématographique que le film narratif dominant. Aussi, il faudrait préciser : *Parade* n'est pas vraiment un film *tel qu'on les réalise en 1974*. Il ressortit, en effet, à une idée du cinéma progressivement délaissée par la production courante depuis 1906-1907. Il n'est pas indifférent que Tati convoque précisément la salle de cinéma comme paramètre à évacuer. Cela rappelle, d'une part, que la salle obscure n'est pas une donnée consubstantielle au cinéma mais qu'elle correspond à un mode de consommation particulier et historiquement déterminé.

[325] À noter en revanche que le public intradiégétique, lui, est désigné par Tati, *via* des contrechamps significatifs, comme le lieu possible du spectacle. Y apparaissent, en effet, les équivalents d'un clown et d'un prestidigitateur. Alain Bergala revient notamment sur ce phénomène de « contagion » dans un court texte intitulé « Le dernier manteau d'Arlequin », in Bernard Benoliel (dir.), *Le Préjugé de la rampe – Pour un cinéma déchaîné*, Saint-Sulpice-sur-Loire, ACOR, 2004, p. 17-20.

[326] « […] l'absorption d'images est en même temps absorption du sujet dans l'image, préparé, prédigéré par son entrée dans la salle obscure. », Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications*, n°23, 1975, « Psychanalyse et cinéma », p. 70. Également : « […] durant la séance, nous sommes, comme l'enfant, en état de sous-motricité et de surperception ; […] comme lui encore, nous sommes la proie de l'imaginaire, du double, et [...] nous le sommes, paradoxalement, à travers une perception réelle. », Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984, p. 69-70. [1ère édition 1977]

[327] Jean de Baroncelli, « Un soir de fête avec Tati », *art. cit.*

Et d'autre part, « présent[er] le film dans un décor spécial », c'est postuler un spectateur différent de celui – apprivoisé – des salles obscures. Un spectateur supposément actif, n'hésitant pas, par exemple, à applaudir après chaque numéro les artistes sur scène, derrière l'écran[328]. En résumé, s'il y a manifestement nostalgie, c'est peut-être aussi parce que le cinéma des années 1970 ne propose plus de telles « attractions » de cirque ou de music-hall. À tout le moins, il ne les propose plus de cette manière-là, selon ce mode de représentation.

La seconde façon dont se justifie la nostalgie est liée, de manière assez compréhensible, aux conditions dans lesquelles Tati a réalisé *Parade* et qui marqueraient, selon certains, un point de non-retour dans sa carrière. Avec la débâcle de *Playtime*, en effet, une limite aurait été franchie : il n'y aurait plus jamais de films semblables à *Jour de fête* (1949) ou aux *Vacances de Monsieur Hulot* (1953). Le Tati première manière serait définitivement enterré. Voilà pourquoi plusieurs commentateurs analysent avant tout ce dernier film de Tati comme le signe d'une impossibilité. Sous cet éclairage particulier, la reprise d'anciens numéros apparaît comme un regard tourné vers le passé[329].

3-b « C'est absolument l'avenir »

La vidéo est employée par Tati à une période où le cinéaste se voit dans l'impossibilité de poursuivre l'élaboration d'une forme expérimentée dans *Playtime*. En ce sens, l'électronique apparaît comme un virage obligé, une nouvelle direction prise par défaut[330].

---

[328] « […] j'ai voulu supprimer la glace qui existe entre l'écran et les spectateurs. Si vous voyez *Parade* devant une salle pleine, c'est ce qui arrive. C'est-à-dire qu'on attend pas Monsieur Untel qui va faire quelque chose de drôle, c'est le contact direct entre le spectateur et l'écran. […] voir *Parade* avec un public du samedi soir, j'aime mieux vous dire que ça déménage dans la salle hein... Même à Cannes, tous les types bien en smoking et tout, ils avaient tous envie de monter sur la mule... », Serge Daney, Jean-Jacques Henry et Serge Le Péron, « Propos rompus », *Cahiers du cinéma*, n°303, septembre 1979, p. 24. Tati déclare encore en 1981 aux étudiants de l'IDHEC, avant que leur soit projeté *Parade* : « Ce que vous allez voir c'est pas un film. On vous a dérangés pour voir un spectacle, pas un film... […] C'est un spectacle... C'est fait pour qu'on supprime un peu la glace entre l'écran et les spectateurs... […] On est dans un cirque, c'est rond un cirque, et les spectateurs du cirque deviennent un peu vous-mêmes... […] C'est un des rares films où le metteur en scène est ravi que les gens parlent dans la salle... […] On peut... on a le droit d'applaudir comme les spectateurs du cirque. On a le droit de siffler... On a même le droit de s'en aller si on trouve pas ça agréable... », Jean-André Fieschi, *La Voix de Jacques Tati*, Strasbourg, LimeLight – Les Éditions Ciné-fils et le Festival Cinéma de Mulhouse « Espoirs en 35 mm », 1996, p. 9.

[329] Cependant, Tati a toujours refusé de reprendre ses personnages (à l'exception de Hulot dans *Trafic*), en dépit de nombreuses sollicitations : « Moi, j'ai pas pu continuer à faire "le facteur se marie", "le facteur à New-York", des films que j'aurais eu aucun problème pour tourner. J'ai donc à chaque fois essayé quelque chose qui me passionnait parce que si je ne suis pas passionné, je vais pas prendre une caméra, je vais rester chez moi. », Serge Daney, Jean-Jacques Henry et Serge Le Péron, « Propos rompus », *art. cit.*, p. 24.

[330] « Avec "Parade", j'ai été un peu forcé de faire marche arrière. J'aurais aimé continuer sur la voie de "Play-time". Je crois que j'avais trouvé la vraie façon de m'exprimer par le film comique. Mais le règne de la technocratie tue la joie. Il me reste celle de devenir un débutant. », C. G., « Jacques Tati et Jérôme Savary », *Le Monde*, 15 mai 1974. Également : « Je recommence à zéro, je suis trop solitaire, trop perfectionniste. », François

Cela contribue, dans ce cas précis, à désigner la vidéo comme une technique de rechange. Moyennant son report sur pellicule, la vidéo permet, en effet, de réaliser des films projetés en salles mais n'autorise pas à exploiter les possibilités formelles qu'offrait l'argentique (et le 70 mm en particulier). Elle nécessite donc, en quelque sorte, une révision des acquis. Ce qui explique, entre autres facteurs, les modifications stylistiques manifestes perceptibles dans *Parade*. Mais bien que la vidéo intervienne dans la carrière de Tati comme une contrainte, le cinéaste a tenu des propos soulignant l'intérêt de son usage au cinéma :

> « […] j'ai fait un travail que, je crois, personne n'avait jamais fait. Un travail qui était terriblement constructif. J'ai fait passer les plans sur un appareil de télévision, vous savez que dans la vidéo les plans sont numérotés, on peut appuyer, arrêter, revenir en arrière... Bon. J'ai dit : vous allez me faire développer de tel à tel numéro. On notait. Et j'ai choisi moi-même ce que je voulais comme plans. Ensuite, j'ai fait développer en 16 mm négatif ce que j'avais choisi sur les quarante heures. Et là au lieu de faire un montage vidéo qui est faux, je me suis retrouvé avec les matériaux qu'il fallait pour monter un film de cinéma. Une fois que ça a été fait, la télévision suédoise a envoyé chez Technicolor, qui maintenant est équipé pour développer de la vidéo en 35, le montage qu'ils avaient fait en vidéo à partir de ce que moi j'avais décidé sur film […]. Et ça, pour vous dire mon opinion, c'est absolument l'avenir, y a rien à faire. Du moment que vous pouvez obtenir votre transposition en 35 mm dont vous pouvez tirer des copies, ça permet à un cinéaste de dire : je m'en fous, parce que la bande magnétique, vous l'effacez quand vous voulez.[331] »

Cette dernière déclaration est éclairante dans la mesure où elle participe d'une certaine idée de la vidéo. Tati a privilégié un mode opératoire hybride car le montage vidéo nécessitait un savoir-faire particulier qu'il ne pouvait, selon lui, acquérir à soixante-six ans. C'est pourquoi il a souhaité un report intermédiaire sur pellicule 16 mm afin de retrouver les gestes caractéristiques du montage argentique : jauger la bande à l'œil nu, la couper aux ciseaux, raccorder avec de la colle, etc. Par ce changement de support, Tati a conservé le photogramme comme unité de base visible. Interrogé plus loin sur les inconvénients du montage vidéo, le cinéaste évoque le problème de l'apprentissage. Un « jeune », selon lui, pourrait tout à fait maîtriser ces nouvelles méthodes dans la mesure où il n'aurait pas reçu d'autre formation. Le montage vidéo n'est donc pas flanqué d'une tare ontologique, il n'est pas « faux » en soi. Il

Maurin, « Du rire teinté d'austérité », *art. cit.*

[331] Serge Daney, Jean-Jacques Henry et Serge Le Péron, « Propos rompus », *art. cit.*, p. 24.

peut éventuellement le devenir si l'expérience argentique du monteur lui fait obstacle.

Le témoignage de Tati a le mérite d'évacuer les éventuelles discriminations ontologiques entre cinéma et vidéo. Ainsi est-il possible d'enregistrer des « images temporalisées[332] » sur bande magnétique puis de les monter sur pellicule 16 mm et de le projeter sur pellicule 35 sans entraîner aucune dénaturation identitaire. La vidéo n'est donc pas désignée comme une entité différenciée, irréductible au cinéma. Elle est un support d'enregistrement économique dont les seuls inconvénients touchent le domaine esthétique (Tati mentionne, en effet, dans le même entretien, certains effets de traîne chromatique provoqués par les mouvements panoramiques). Par ailleurs, la possibilité même de transférer le matériel vidéo sur pellicule engage des conséquences théoriques qui mettent à mal les revendications identitaires éventuelles. En un sens métaphorique, en effet, le geste du transfert va à l'encontre de toute irréductibilité supposée. L'usage fait par Tati de la vidéo est ainsi tendu vers une forme de *dénégation* de la bande magnétique de façon à ce qu'en bout de course l'exploitation du film obéisse à un usage cinématographique institué (présentation à Cannes, distribution en salles)[333].

Enfin, il faut noter que ce qui s'est avéré, dans un premier temps, une contrainte pour Tati a donné lieu à une découverte heureuse. Le cinéaste désigne, en effet, l'hybridation des supports, non comme un mélange fâcheux, l'unique option pour les cinéastes ruinés, mais plutôt comme une *formule* efficace offrant un profit considérable. Tourner sur bande magnétique permet, tout d'abord, d'enregistrer plus de matériel que sur pellicule et par conséquent de privilégier davantage de directions. En un mot, cela permet de prendre certains risques que n'autorise pas le tournage argentique pour des raisons économiques. La bande magnétique est, en effet, moins coûteuse que la pellicule et n'engage aucun frais de développement. Par ailleurs, une fois enregistrée, la bande peut immédiatement être lue par un magnétoscope, les images apparaissant sur l'écran d'un moniteur (cet « appareil de télévision » évoqué par Tati). De sorte que la sélection préalable des prises à monter n'occasionne pas le moindre coût – alors qu'il est impossible de jauger la qualité d'un enregistrement argentique sans payer un laboratoire pour développer la pellicule. Enfin, puisque les salles d'exploitation ne projettent à l'époque que des copies 35 mm, il s'agira – par nécessité, donc – de transférer le montage final sur pellicule. La vidéo, par conséquent, offrira aux générations de cinéastes à venir la possibilité de se déprendre, à tout le moins dans une certaine mesure, des contraintes

[332] Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, 2001, p. 122.

[333] « Alors, dans le cas de *Parade*, connaissant bien le music-hall parce que j'y suis resté une dizaine d'années, quand les suédois m'ont proposé ça pour la télévision suédoise, je leur ai dit : je veux bien, à condition que je puisse avoir une copie 35 mm. », Serge Daney, Jean-Jacques Henry et Serge Le Péron, « Propos rompus », *art. cit.*, p. 24.

économiques qui peuvent paralyser la création cinématographique[334]. Elle permettra, selon Tati, de réaliser des films à moindre coût et avec plus de liberté tout en conservant la possibilité d'une projection en salles. Aussi, est-il possible de spéculer sur l'exigence formulée par Tati auprès de la télévision suédoise d'obtenir une copie 35 mm de *Parade*. Il ne s'agissait pas, vraisemblablement, de retrouver la pellicule argentique comme donnée de base identitaire du cinéma, par opposition à la bande magnétique. Il s'agissait plutôt de conserver pour le film la possibilité d'être projeté en salles. Le support ne serait donc pas discriminant en tant qu'il engage une certaine matérialité, garante de possibilités formelles particulières, il le serait plutôt dans la mesure où il met en jeu un problème de *compatibilité* eu égard aux normes de projection.

3-c Hésitation statutaire : film, émission télévisée

Certains commentateurs comparent le film de Tati avec *La Piste aux étoiles*, une émission de télévision créée par Gilles Margaritis, diffusée entre 1956 et 1978, et présentant également des numéros de cirque. Les analyses établissent tantôt la singularité de *Parade* par rapport au programme télévisé, tantôt son indifférenciation :

> « Le cirque, j'aime assez. Quand c'est pour de vrai, avec le chapiteau, la sciure et les cris des spectateurs. Mais regarder une suite de numéros sur un écran, style *Piste aux étoiles*, merci bien. Quelle surprise, alors, et quelle joie ! Car *Parade* n'a rien à voir avec du cirque filmé. Tati a complètement inventé ce spectacle, et il l'a construit en fonction de la caméra.[335] »

> « Quand on voit "Parade", on sent tout ce qui manque à une émission pourtant aussi bonne que "La Piste aux étoiles" : la poésie sans doute, ces regards d'enfants perdus dans le rêve du spectacle, mais aussi cette magie des gestes qui font de tous les numéros et de ceux de Tati en particulier […], des moments privilégiés de notre vie.[336] »

> « Difficile à distribuer au grand écran (il suffit d'une faillite), Parade fera peut-être le

[334] Voir Philippe Dubois, « La passion, la douleur et la grâce. Note sur le cinéma et la vidéo dans la dernière décennie (1977-1987) », in Bernard Blistène, Catherine David, Alfred Pacquement (dir.), *L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art aujourd'hui 1977-1987*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 74-85.
[335] Alain Remond, « Parade », *Télérama*, 18 décembre 1974.
[336] Guy Teisseire, « Un bouquet de joie pour les fêtes : "Parade" de Tati », *L'Aurore*, 12 décembre 1974.

bonheur des télévisions non pourvues de "Piste aux étoiles". Nous le souhaitons à Tati.[337] »

Cette compilation permet d'esquisser une distinction générale entre le cinéma et la télévision. Dans la première citation, en effet, Alain Remond décrit *La Piste aux étoiles* comme la simple captation d'un spectacle originalement destiné à être consommé *in situ*. L'enregistrement apparaît, en ce sens, comme une forme de dénaturation, amputant une large partie du plaisir habituellement procuré. Or, le mérite de Tati, selon le commentateur, tient précisément au fait de ne pas avoir reproduit cet usage, d'avoir évité le « cirque filmé ». À noter, au passage, que cet écueil en évoque un autre, celui du théâtre filmé, lui-aussi désigné par les premiers historiens comme une hybridation malheureuse précédant l'affirmation identitaire du cinéma. Dans la mesure où *Parade* renoue avec un mode de représentation caractéristique des premières années du cinématographe (la « confrontation exhibitionniste »), la reprise de cet enjeu critique n'est pas tout à fait surprenante. Remond précise d'ailleurs que le film de Tati, contrairement à la simple captation télévisuelle, a été « construit en fonction de la caméra ». Autrement dit, le cinéaste aurait exploité la particularité de son moyen d'expression. Guy Teisseire, dans la deuxième citation, pointe lui-aussi une différence entre *Parade* et *La Piste aux étoiles*. Le film de Tati ne saurait, en effet, se confondre avec le programme cité en raison de certains suppléments (« poésie », « regards d'enfants », « magie des gestes »). Enfin, *a contrario*, Jean Rochereau établit, dans la dernière citation, une équivalence implicite entre les deux objets. Selon le commentateur, en effet, si une chaîne de télévision recherchait un programme consacré au cirque, *Parade* ferait l'affaire. « Difficile à distribuer », le film de Tati ne serait pas tout à fait adapté à la salle.

La presse spécialisée témoigne, elle-aussi, d'un partage touchant au statut de *Parade*. Certains désignent le film comme une émission de télévision sans grande originalité et d'autres comme un film de cinéma supérieur aux productions télévisuelles courantes. Cette hésitation statutaire, on le voit, met en jeu une hiérarchie entre le cinéma et la télévision. Dans la revue *Écran*, le critique Alain Lacombe commente la tension entre ces deux positions :

> « Jacques Tati a utilisé le système vidéo. Une technique de l'avenir, sans aucun doute. Mais il ne l'a utilisé que parce qu'il devait tourner rapidement. Disposant de plusieurs caméras, il a pu se livrer à un fantastique exercice de cinéma comme on aimerait en voir souvent. […] PARADE est un film où chaque chose a sa durée propre, indépendamment

[337] Jean Rochereau, « Parade », *La Croix*, 14 mai 1974.

> d'une dramatisation aléatoire. […] Sans distanciation, ni effets, ce film s'attache à montrer un spectacle. La caméra n'importune jamais les acteurs volontaires ou involontaires. Au contraire, elle s'applique à les saisir dans leur totalité. Tati procède par plans larges, et quand il serre un personnage, il ne le mutile jamais par un cadrage esthétisant. Je me demande si à la limite ce genre de cinéma n'est pas risqué pour le public. En effet, habitué à l'esbroufe et au manque d'imagination comblé par un montage artificiel, il ne peut que se sentir désarmé devant la volonté d'effacement du cinéaste.[338] »

Le commentateur déconnecte, tout d'abord, le statut du film de la technologie qu'il emploie. Il est, effectivement, possible, selon lui, de travailler avec des caméras vidéo et de proposer un « fantastique exercice de cinéma ». Il n'y a pas de contradiction dans les termes. Le cinéma n'est pas cantonné, par nature, aux procédures photochimiques. Ensuite, Lacombe décrit le style du film de manière à souligner un écart, non pas avec le cinéma en tant que tel, mais avec une certaine idée du cinéma caractérisée par divers éléments : « dramatisation aléatoire », « cadrage esthétisant », « esbroufe », « montage artificiel », etc. En somme, *Parade* s'opposerait à un cinéma d'effets. Tati, mû par une « volonté d'effacement », se contenterait de « montrer un spectacle » en conservant la durée réelle de chaque numéro et en installant généralement une distance garante de l'intégrité des corps enregistrés. Il y aurait donc chez Tati le respect d'une certaine morale de l'enregistrement, contre une tendance générale au morcellement et à la surenchère spectaculaire. Une telle réflexion invite à appréhender *Parade* comme la simple captation d'un spectacle préexistant c'est-à-dire, précisément, comme un film semblable à *La Piste aux étoiles* – à tout le moins telle qu'Alain Remond décrit l'émission dans *Télérama*. Il est remarquable que le film de Tati entraîne pareille divergence. D'un côté en effet, on le loue pour sa différence au regard de la simple captation et de l'autre, on le loue au contraire pour sa capacité à enregistrer les événements sans y attenter, contrairement à une certaine pratique cinématographique. Lacombe revient plus précisément sur la dimension télévisuelle attribuée au film :

> « D'autre part, on a beaucoup dit que ce film faisait très "télévision". Cette remarque banale en soi, est en réalité significative. Elle découle de l'idée que l'on se fait en France du spectacle télévisuel. Il semble inconcevable que l'on puisse présenter au cinéma un "show" qui aurait pu être conçu pour la télévision. À la limite, c'est là le grand mérite de Tati : avoir su perturber notre habitude de regard.[339] »

[338] Alain Lacombe, « Parade », *Écran*, n°33, février 1975, p. 58.
[339] *Idem*

La distribution de *Parade* en salles est analysée par Lacombe, au détour de la dernière remarque, comme un phénomène de *migration*. Tati « [aurait] su perturber notre habitude de regard », au grand dam de plusieurs critiques qui auraient manifestement préféré découvrir le film à la télévision. En somme, le cinéaste aurait souhaité projeter un film qui correspondrait à « l'idée que l'on se fait en France du spectacle télévisuel ». Il l'aurait ainsi fait *migrer* dans des salles de cinéma où ne seraient plus projetés que des films aux antipodes de son style. D'où un effet de choc retentissant. Une telle analyse suppose deux idées bien délimitées du cinéma et de la télévision, au risque d'abolir la diversité et du cinéma et de la télévision. En effet, le commentateur envisage uniquement cette dimension télévisuelle sous l'angle de la genèse du projet (« conçu pour la télévision ») sans jamais s'intéresser au contenu. De sorte que la description élogieuse du film tend à caractériser l'ordinaire de la télévision – la seule singularité concernant finalement le changement de mode de consommation à l'origine d'un bouleversement des « habitude[s] » des spectateurs. Or, Lacombe précise bien, dès le début de son texte, que Tati a proposé un « exercice de cinéma » c'est-à-dire un film de cinéma. Il y donc manifestement une ambiguïté. Comment maintenir l'évidence du statut cinématographique tout en soulignant la perturbation provoquée par la consommation en salles d'un *show* télévisé ? À l'occasion de la diffusion du film sur Antenne 2 le 25 décembre 1981, un autre critique de cinéma commente l'affinité de *Parade* avec le petit écran :

> « *Parade* est le moins connu des films de Tati. D'abord parce que c'est une émission de télévision, réalisée par la Suède […], sur support vidéo, transposée ensuite sur support film […]. Ensuite parce que *Parade* est fait pour la télévision et que sa diffusion dans des salles trop vastes sur des écrans trop grands lui enlèvent le charme et l'intimité qui en sont la base. Charme et intimité de Tati avec le monde du cirque, qui nous rendent les numéros les plus difficiles proches et familiers. C'est le contraire de "la Piste aux étoiles", qui enchanta notre enfance mais jouait encore sur le sensationnel. Tati, lui, a compris que la télévision joue sur la présence, l'immédiateté, la familiarité et la "famillialité". S'il reprend ses vieux numéros, c'est pour satisfaire à cette complicité amicale qu'on attend de lui. C'est pour ça qu'il réussit à nous étonner et à nous charmer.[340] »

Le commentateur désigne *Parade* comme une « émission de télévision » destinée à être diffusée sur le petit écran, dans un cadre domestique. Ce postulat va à l'encontre du projet de Tati à savoir projeter le film dans un « décor spécial » au sein duquel le spectateur pourrait se faire entendre, applaudir, et ainsi sortir de la passivité induite par le dispositif de la salle

[340] Anonyme, *Cinéma 81*, n°276, décembre 1981, p. 100.

obscure. En ce sens, Tati envisage son film non pas comme un programme à consommer dans l'intimité du salon ou autres pièces de la maison, en comité restreint, mais plutôt à la manière d'un spectacle de cirque ou de music-hall, avec un public nombreux et expressif. En somme, le cinéaste a voulu retrouver le mode de consommation qui est celui de son objet dans le film, transgresser les frontières de l'écran et du différé afin d'établir un « contact direct » entre le public et les artistes enregistrés. La porosité dans le film entre les spectateurs et les numéros – le public rejoignant parfois la piste où exécutant des numéros depuis les gradins – peut se voir comme une forme de prescription. Le film indiquerait, sur un mode réflexif, la façon dont il devrait être reçu. Or, le critique semble plutôt affirmer que Tati aurait conçu spécifiquement son film pour la diffusion télévisée. Cette conviction est justifiée par une adéquation supposée entre la taille réduite de l'écran de télévision, la consommation à domicile et les qualités propres du film : le « charme » et l' « intimité ». Il va sans dire que ces deux qualités, aux contours incertains, peuvent difficilement être localisées par l'analyse de film. La dernière, cependant, est susceptible d'engager une question de découpage. En effet, parmi les premiers directeurs de programmes télévisés, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, certains ont cherché à développer un langage précisément adapté au mode de consommation télévisuel. Or, dans les discours de l'époque, l'intimité du cadre de vie apparaissait comme une donnée fondamentale. Il s'agissait, en effet, de proposer des programmes capables de s'y intégrer naturellement sans faire intrusion. Cela demandait un contact personnalisé avec le public impliquant notamment l'usage de gros plans. Dans ce cas précis donc, le découpage agissait comme un vecteur de la communication. Il conditionnait la place du spectateur[341]. Or, si *Parade* est remarquable dans la filmographie de Tati pour le rapprochement qu'y effectue la caméra, il ne contient que très peu de gros plans. Les numéros sont généralement présentés en plans moyens et le public installé sur les gradins en plans de demi-ensemble. L' « intimité » de Tati avec le cirque est donc plutôt une question d'affinité. Elle ne saurait, en tout cas, déterminer la nécessité d'une consommation individuelle ou familiale, à domicile, sans risquer de contrevenir au projet initial.

L'extrait reproduit décrit la télévision, en un sens général, comme « jou[ant] sur la présence et l'immédiateté ». Or, ces deux caractéristiques, pour pertinentes qu'elles soient, ne résistent guère à l'analyse de *Parade*. En effet, la télévision a permis, dès les années 1930, de retransmettre en direct des événements saisis pas des caméras électroniques. Le public pouvait alors assister à ces événements à l'instant même de leur déroulement (ou avec un faible

[341] Voir Gilles Delavaud, « Le dispositif télévision. Discours critique et pratique de création dans les années 1940 et 1950 », *op. cit.* et plus généralement, Gilles Delavaud, *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, *op. cit.*

décalage). D'où ces idées d' « immédiateté » et de « présence » en opposition au différé qui caractérise notamment la projection des films en salles. Cependant, *Parade* n'est pas la retransmission d'un spectacle de cirque en direct. Le tournage multi-caméras[342], déjà expérimenté par Jean Renoir pour son *Testament du Docteur Cordelier* (1959), peut éventuellement produire des *effets* de direct mais ces effets sont, en quelque sorte, empêchés ou compensés dans *Parade* par la différence visible entre images électroniques et images argentiques. En effet, si la majorité des commentateurs pointe la nouveauté du tournage électronique, aucun d'entre eux ne fait état de l'hétérogénéité apparente du film. La plupart des textes sont, en effet, focalisés la situation financière de Tati et plus accessoirement sur la vidéo, si bien que celui qui n'a pas vu *Parade* avant de lire les critiques pensera nécessairement que le film se compose en intégralité d'images vidéo[343]. Or, Tati a monté, aux côtés des images vidéo, du matériel 16 mm, super 16 mm et 35 mm. Si le cinéaste a effectué des raccords d'une matière d'image à une autre *via* notamment la permanence de certains personnages (raccords de vêtements, de geste, de direction), il n'a pu, en revanche, gommer les chocs de texture. Or, ces chocs, pour qui les perçoit, indiquent sans ambiguïté qu'il ne s'agit pas d'une retransmission en direct. Si la vidéo peut, par sa matière d'image même, insuffler la croyance du direct aux téléspectateurs, la matérialité argentique emporte avec elle l'idée du différé. En outre, la comparaison avec *La Piste aux étoiles* est d'autant plus singulière que l'émission en question, contrairement au film de Tati, était, elle, diffusée en direct. Au delà des questions de « présence » et d' « immédiateté », il semblerait donc que *Parade* soit loué pour le divertissement « familial » qu'il procure. Et s'il est apparemment fait pour la télévision, c'est que le critique conçoit la télévision comme un service voué à satisfaire, non pas les goûts de tel ou tel groupe de spectateurs, mais ceux de la famille au complet. D'où le rejet du « sensationnel », qui échappe sans doute à la « famillialité ». Beaucoup de recensions dans la presse généraliste évoquent d'ailleurs la tendresse du regard de Tati, dirigé notamment sur un couple d'enfants rejoignant la piste à la fin du film.

[342] Tati a décrit le tournage du film comme ceci : « Alors, je vous explique la technique. J'ai eu le cirque pendant trois jours et quatre caméras que j'avais placées où il fallait. Après, j'ai eu une dizaine de jours pour faire les raccords. En prenant des petits groupes parce qu'on ne pouvait pas se payer la figuration d'un cirque . Et après je fais des raccords sur la petite fille, sa mère, des gens qui manifestent... des trucs. », Serge Daney, Jean-Jacques Henry et Serge Le Péron, « Propos rompus », *art. cit.*, p. 24.

[343] Philippe Dubois reconduit lui-aussi cette idée, décrivant *Parade* comme : « une œuvre tournée pour la télévision suédoise, avec des caméras électroniques (le direct, le multicaméra, les prises continues), mais montée (ou plutôt prémontée) comme un film, sur pellicule. », « Des années 70 aux années 80. Les "expériences vidéo" de quelques grands cinéastes » [1989-1990], *op. cit.*, p. 128. Les autres supports ne sont pas évoqués.

3-d Une logique de raccordement

Tati a juxtaposé différents supports (vidéo, 16 mm, super 16 mm, 35 mm) tout en respectant une logique générale de raccordement. L'analyse du film, en effet, rend compte d'un souci de continuité d'une attraction à l'autre. Ainsi, bien que certains commentateurs aient déploré l'absence d'articulation entre les numéros, le cinéaste s'est manifestement employé à résorber les différences de matérialité d'image d'un support à l'autre de manière à composer un tout relativement homogène. La vidéo a donc constitué un matériau de tournage à égalité avec les autres supports. Par conséquent, l'idée de vidéo induite par le film, et non par les discours qui l'accompagnent, suppose une certaine *transparence*.

Le tournage multi-caméras électroniques est un dispositif d'enregistrement commode, notamment d'un point de vue économique, mais il impose des contraintes spatiales. En effet, la taille des appareils de prise de vue n'autorise qu'une mobilité restreinte et nécessite, par conséquent, de concentrer les scènes à tourner dans un espace circonscrit, un studio. Renoir, par exemple, a tourné la majeure partie de *Cordelier* dans les studios des Buttes-Chaumont. En outre, Tati a choisi de conserver un périmètre autour des artistes afin, certainement, de maintenir visible l'interaction des corps avec leur environnement. Dans ce contexte, le recours aux supports 16, super 16 et 35 mm a probablement comblé les insuffisances d'un tournage électronique éclair (trois jours). Par ailleurs, il est probable que Tati ait eu recours aux enregistrements argentiques pour des questions de disponibilité. David Bellos précise en effet que le numéro des Vétérans (celui des sauts successifs sur le cheval d'arçon) a été tourné en 16 et en 35 mm au studio Europa de Stockholm en novembre 1971, soit près de deux ans avant le tournage électronique qui a eu lieu en octobre 1973[344]. Il s'est donc manifestement agi pour Tati de composer un spectacle avec des fragments hétérogènes, parfois collectés des années auparavant. Les premières minutes du film témoignent de plusieurs modalités de raccordement.

Après que le public s'est installé dans les gradins et que la fanfare s'est mise à jouer, plusieurs artistes franchissent, chacun à leur tour, une arche recouverte de petites sphères colorées (attachées à des grilles) et exécutent face au public un bref numéro annonçant, dans l'ordre, les attractions à venir (magie, jonglage, etc. cf. fig.13). Une fois passé le dresseur de chiens, une contre-plongée sous l'arche couplée à un léger pano-travelling est donnée à voir (panoramique vers la droite et travelling arrière) de manière, semble-t-il, à créer une impression de pénétration. Une bonne moitié du cadre est alors remplie par les sphères de

[344] David Bellos, *Jacques Tati. His life and art*, *op. cit.*, p. 315.

couleurs déjà mentionnées (fig. 14). L'image est gelée une seconde puis apparaît le plan suivant : trois batteurs de tambours, cadrés en pieds, qui surgissent dans le champ et font la démonstration de leur virtuosité (fig. 15). Or, il est une chose intéressante à remarquer dans le contexte de raccordement qui nous occupe : dans le coin supérieur droit du cadre figure un fragment de grille recouverte de sphères vertes. D'un plan à l'autre, de la contre-plongée au plan moyen, cet élément du décor permet d'établir une certaine continuité. Le spectateur pourra penser (malgré l'artifice apparent) que les trois musiciens ont surgi derrière l'arche à la suite des autres artistes. Cependant, une observation précise indique que le morceau de grille a été ajouté au plan d'origine, apposé sur l'image *via* une procédure électronique. Le contour des sphères, en effet, n'est pas tout à fait net et témoigne d'un détourage malaisé. Il s'est manifestement agi, grâce aux possibilités d'une régie vidéo mise à la disposition de Tati, d'isoler un élément d'une image de l'arche puis de le déplacer sur le plan des batteurs afin de créer une impression de contiguïté spatiale. Un tel geste est significatif dans la mesure où ce plan des batteurs paraît être, au vu de sa texture, un enregistrement argentique 16 mm. Vidéo et pellicule ont ici été comme *suturés* grâce à un élément du décor qui a virtuellement réuni deux images hétérogènes tournées sur des supports différents et probablement à des périodes elles-mêmes différentes.

Également, Tati intercale une brève image vidéo de trois musiciens de la fanfare (de dos) avec en arrière-plan le public (de face) installé sur les gradins. Les trois hommes se tournent brièvement comme pour observer à leur droite la performance. Les trois batteurs, en effet, sont censés jouer dans leur dos. Dans ce cas précis donc, la polarisation des regards venus de la fanfare atteste la contiguïté des deux espaces. Cette description indique que Tati s'est employé à réinscrire ce plan 16 mm à l'intérieur de coordonnées spatiales claires de façon à en résorber la singularité matérielle. Par ailleurs, il est à supposer que l'arrière-plan blanc, choisi pour ce numéro comme pour de nombreux autres, a constitué lui-aussi un élément pouvant faciliter les raccords d'un support d'image à l'autre. En effet, le fond blanc uni réduit forcément les différences de matérialité d'image dans la mesure où il ne présente aucun contour, contrairement aux maquettes par exemple. Il permet, en somme, d'homogénéiser le spectacle.

Enfin, une fois le numéro terminé, les trois batteurs quittent le cadre par la gauche. Après une demi-seconde de vide, Jacques Tati surgit par la droite et leur emboîte le pas. Puis Tati réapparaît brièvement dans un autre plan plus serré, franchissant l'arche toujours par la droite du cadre (il y a donc raccord de direction). Enfin, le cinéaste termine son entrée dans un plan de demi-ensemble tourné en vidéo, en traversant une fois de plus le cadre de la droite

vers la gauche. La logique d'enchaînement des trois images est donc uniquement déterminée par la marche de Tati. C'est le mouvement du présentateur-exhibiteur qui subsume ici la disparité des supports et assure une cohérence spatio-temporelle.

Si l'usage du champ-contrechamp intervient encore, peu de temps après, pour lier le sketch des hockeyeurs (tourné en 35 mm en 1971) aux réactions supposées du public installé sur les gradins (enregistrées en vidéo en 1973), le son – et notamment la musique – jouent également un rôle de premier ordre dans ce projet de raccordement général. Le son permet, en effet, d'infléchir la lecture de certaines images de façon à ce que le spectateur du film recompose une totalité cohérente. Une image argentique et une image électronique recouvertes par la même piste sonore donnent, en effet, l'impression d'être solidaires l'une de l'autre. La musique jouée par l'orchestre du numéro de 1971 entendue sur les images vidéo du public de 1973 *suture* en quelque sorte les deux types d'images et clôture l'univers représenté. La scène des marteaux offre un autre exemple de ce phénomène. *Parade* témoigne d'un parti pris de *déspécialisation* supposant le partage égalitaire (entre Tati, le public, les artistes, les ouvriers, le barman du cirque, etc.) d'un potentiel poétique, comique, spectaculaire, etc. Dans ce contexte, Tati transforme des actions triviales en occasions de jeu ou prétextes à inventions poétiques. Par exemple, les ouvriers censés installer les décors se mettent à jouer de la musique en frappant des coups de marteaux sur des pots de peinture. Deux ouvriers filmés en vidéo commencent le concert face au public puis Tati fait se succéder, sur cette piste sonore, d'autres images figurant d'autres ouvriers, à la périphérie ou dans les coulisses, occupés eux-aussi à marteler. Or, dans ces autres images, dont certaines ont été tournées en 16 mm, certains coups de marteaux tombent très précisément, comme en *play-back*, sur les notes jouées par le duo. Cet agencement permet, une fois de plus, de résorber la disparité des supports en établissant une contiguïté spatiale et une simultanéité temporelle. En effet, bien qu'il n'y ait pas de raccords de direction d'une image à l'autre, les coulisses et la scène sont réunis par ce concert de marteaux. La configuration spatiale demeure donc insaisissable dans le détail mais les images sont incontestablement solidaires les unes des autres. Y figurent des personnages effectuant les mêmes actions au son de la même musique. Le continuum sonore permet ainsi de mettre en place une logique rythmique vouée à inscrire les images hétérogènes au sein d'une unité spatio-temporelle et filmique (« la scène des marteaux ») cohérente. Par ailleurs, comme à son habitude, Tati a entièrement postsynchronisé son film. La bande sonore soigneusement composée a donc permis d'éviter les heurts éventuels que le montage des divers enregistrements sonores aurait pu provoquer en dépit du mixage.

Autre modalité de raccordement : les chorégraphies. Tati exécute, tout au long du film,

les pantomimes qui ont fait son succès il y a une quarantaine d'années. Il ne les modifie pas et se garde bien d'improviser. De cette manière, il faut noter que le cinéaste peut aisément raccorder entre eux deux supports d'images qui figureraient chacun le même numéro. Par exemple, Tati déambule en 35 mm dans les coulisses supposées du cirque, contemplant notamment la représentation picturale d'un poisson mordant un hameçon. Dans le plan suivant, toujours en 35 mm, il fait mine de saisir une canne invisible qu'il appuie contre son épaule puis emprunte son siège pliant à un ouvrier. Tati se dirige alors vers la gauche du cadre puis apparaît de trois-quart dans une image vidéo, s'avançant sur la piste face au public en arborant le même geste et en transportant le même siège. Un raccord de direction couplé à un raccord sur le geste articulent ici les deux supports d'image. Puis Tati reparaît, cette fois de face et en 35 mm, devant un fond blanc. Les hésitations du pêcheur effectuant quelques pas à la recherche de l'emplacement idéal pour sa ligne font le raccord d'une image à l'autre. Or, il est bien évident que cette séquence de mouvements était prescrite par le numéro. En ce sens, chaque numéro des *Impressions sportives* peut être appréhendé comme une partition de gestes soigneusement réglés, offrant au cinéaste la possibilité de raccorder facilement les divers supports et par conséquent d'homogénéiser l'ensemble.

De manière générale, *Parade* est traversé par la figure du « faux-semblant[345] ». Certains membres du public ne sont, en effet, que de simples photographies en noir et blanc, les peintres font souvent mine de peindre et les ouvriers de clouer, Tati fait mine de boxer, de pêcher, de jouer au tennis, de monter à cheval, etc., le public fait mine de réagir à des numéros qui ne lui ont jamais été présentés, certains airs sont parfois entendus sur l'image d'un orchestre qui fait mine de les jouer mais qui joue, en réalité, tout autre chose, etc. La logique de raccordement des différents supports fait partie intégrante de cette démarche. Tati fabrique effectivement l'illusion d'une continuité inter-supports en recourant à divers types de raccords mais il accueille également – par nécessité – de nombreux accrocs (variations de textures, de couleurs, etc.). Le film témoigne donc d'une position intermédiaire, entre réalisme minimal et facticité assumée.

[345] Stéphane Goudet use également de ce terme dans sa brève étude « En piste », DVD *Parade*, Studiocanal, 2015.

Fig. 13

Fig. 14

Fig. 15

La principale idée de vidéo qui se dégage de l'expérience de *Parade*, telle que Tati l'a décrite, est donc celle d'une technologie commode permettant de réaliser des films de cinéma à moindre coût. Cette équivalence relative entre cinéma et vidéo est notamment suggérée par les choix formels du cinéaste. À l'exception d'une incrustation *visible* (commentée par Dubois[346]), le cinéaste n'a pas cherché, en effet, à exploiter la gamme d'effets électroniques disponibles[347]. Il est d'ailleurs symptomatique que l'incrustation du motif stellaire soit effectuée en vue d'une plus grande *transparence*. Nonobstant les limitations techniques, Tati a usé des caméras de télévision comme s'il s'était agi de caméras argentiques. La logique de raccordement inter-supports que nous avons décrite témoigne d'ailleurs d'une volonté d'homogénéisation, induisant à un niveau métaphorique l'équivalence postulée plus haut : les images argentiques et électroniques sont suturées par Tati afin de former un ensemble cohérent – le film – au sein duquel leurs différences respectives sont censées s'annihiler. La différenciation entre cinéma et vidéo tient plus, dans le cas de ce film, à l'objet représenté (une série de numéros) et aux habitudes de consommation. En effet, la double exploitation de *Parade* (en salles et à la télévision) a entraîné une hésitation statutaire, manifestée par la critique, entre film et émission télévisée. Tati lui-même a désigné *Parade* non comme un film mais comme un « spectacle », face auquel le public était autorisé à réagir.

[346] « […] une des plus belles scènes du film est celle des peintres de décors devenus jongleurs […] ces pinceaux aériens qui virevoltent finissent par inscrire des traces, laisser des arabesques, qui ne sont pas des traces réelles sur la toile de fond de la scène mais des inscriptions purement électroniques, produites par incrustation avec les machines vidéo *sur l'image* même du film […]. *La vidéo, ou ce qui fait du cinéma une peinture*. », Philippe Dubois, « Des années 70 aux années 80. Les "expériences vidéo" de quelques grands cinéastes » [1989-1990], *op. cit.*, p. 128-129. Cet usage pictural n'intervenant qu'une seule fois dans *Parade*, nous pensons que la conclusion générale de Dubois est quelque peu forcée.

[347] Tati déclare d'ailleurs aux élèves de l'IDHEC en 1981, alors qu'il évoque sa méthode de montage sur *Parade* : « […] j'ai fait un montage comme j'ai l'habitude sur la pellicule, c'est un peu un vieux truc de sculpteur, on travaille avec ses mains... C'est normal, à mon âge, que je puisse pas m'adapter : tzig tzig tzig tzig tzig... les petits boutons... d'ailleurs les types ils y arrivent pas non plus, c'est souvent n'importe quoi... des effets... des trucs qui s'enchaînent... ils racontent pas grand chose. Ils font des démonstrations techniques mais moi je trouve que ce n'est pas très net... », Jean-André Fieschi, *La Voix de Jacques Tati*, *op. cit.*, p. 12.

IV. La vidéo, auxiliaire des pratiques cinématographiques 2

– Un fantasme d'énonciation

Les nouvelles idées de vidéo examinées partagent la référence à un fantasme général d'énonciation. Les trois films sélectionnés ont, en effet, été réalisés par des cinéastes qui, chacun, ont vu dans la technologie électronique la possibilité de s'exprimer plus directement. Il s'agit de *Numéro Deux* de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (1975), *Le Mystère d'Oberwald* de Michelangelo Antonioni (1980) et de *One from the Heart* de Francis Ford Coppola (1982). Une présentation générale du contexte de réalisation des œuvres est susceptible d'éclairer cette volonté d'expression directe, libérée des médiations traditionnelles.

Numéro Deux amorce une période de renouveau pour Jean-Luc Godard, marquée à la fois par une recherche d'autonomie et d'isolement, et emblématisée par le titre du film. Le cinéaste fait, en effet, rupture avec le groupe Dziga Vertov puis il quitte Paris pour Grenoble. Après la dissolution de l'auteur revendiquée dans le sillage de 1968, Godard éprouve le besoin de s'exprimer personnellement, en réhabilitant sa signature et en se dégageant des modes de production traditionnels et de leurs contraintes (planification, spécialisation des tâches, etc.). Afin de reprendre la main sur la chaîne de fabrication des images, il décide de fonder son propre studio avec Anne-Marie Miéville en 1973, baptisé Sonimage, qu'il équipe en matériel vidéo. Cette période fait donc signe vers une forme de retrait : Godard dissout son collectif, regagne la province et met en œuvre les conditions de possibilité d'une autonomie créatrice totale. Par ailleurs, Grenoble n'est pas choisie au hasard. À cette époque, en effet, le cinéaste se rapproche de Jean-Pierre Beauviala, ingénieur responsable de la société Aäton, qui travaille sur le transfert des images argentiques sur support électronique. Aäton étant situé à Grenoble, Godard s'y installe à son tour pour profiter des compétences de Beauviala, après lui avoir proposé de monter à Paris, sans succès[348].

D'abord annoncé à la presse comme un remake d'*À bout de souffle* (1959), *Numéro Deux* ne partage finalement avec ce premier film que le nom du producteur, Georges de Beauregard[349]. Lors d'un entretien, Godard décrit, en effet, son nouvel opus comme un « film ethnologique » qui aurait pu avoir pour titre : « l'économie sexuelle chez les habitants du bas-Grenoble »[350]. Exceptés le prologue et l'épilogue où apparaît le cinéaste, *Numéro Deux* se concentre en effet sur une famille dans ses actions les plus quotidiennes et en premier lieu, les

[348] Antoine de Baecque, « L'Exil 1973-1979 », *Godard*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2010, p. 517-573.
[349] Ainsi qu'un plan en forme de clin d'œil où un personnage urine dans un lavabo.
[350] Hervé Delille et Roger Dosse, « Les aventures de Kodak et de Polaroïd. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *Politique hebdo*, n°89, 24 septembre 1975.

rapports sexuels. À l'image, le plus souvent, deux moniteurs côte à côte composent des montages dans le plan. Il arrive également qu'un seul moniteur, bordé se noir, soit visible.

L'irruption de la vidéo dans la carrière de Godard se justifie donc d'une volonté d'indépendance et de recherche. Nous en aurons confirmation en examinant plusieurs déclarations mais il s'agit pour l'heure de souligner ceci : s'exprimer directement pour Godard implique de contrôler toutes les étapes de la fabrication du film. À la différence de Coppola, qui, nous le verrons, souhaite écarter toute possibilité d'imprévus, le cinéaste entend plutôt se dégager du réseau d'intermédiaires qui entrave selon lui la libre expression[351].

Michelangelo Antonioni réalise, quant à lui, *Le Mystère d'Oberwald* pour la télévision italienne, à l'instigation de son épouse, l'actrice Monica Vitti. La Rai propose, en effet, à Vitti un rôle de premier plan dans l'adaptation télévisée de la pièce de théâtre écrite par Jean Cocteau, *L'Aigle à deux têtes* – que Cocteau a par ailleurs lui-même adapté au cinéma en 1948. Or, l'actrice n'accepte la proposition que si Antonioni réalise. En dépit du peu d'intérêt qu'il manifeste pour cette passion entre une reine et un révolutionnaire, le cinéaste donne son accord dans l'unique but d'expérimenter les possibilités du coloriage électronique[352]. Le texte de Cocteau constitue donc un support préalable à partir duquel il va pouvoir satisfaire sa curiosité artistique. Antonioni sera face à une image en mouvement sur laquelle il appliquera virtuellement des touches de couleurs. Si certains éléments du *Mystère d'Oberwald* peuvent détoner dans sa filmographie (la reconstitution historique, l'intrigue amoureuse, les paysages ruraux, etc.), le film s'inscrit néanmoins dans une forme de continuité *via* cet intérêt pour les altérations chromatiques. Le cinéaste avait, par ailleurs, évoqué les difficultés rencontrées sur le tournage du *Désert rouge* (1964) lorsque, cherchant à « violenter la réalité[353] » en en modifiant certaines couleurs, les intempéries avaient contrarié ses projets. Avec la technologie électronique, ce désir peut désormais être concrétisé sans difficulté dans la mesure où la « réalité » en question est devenue une image électronique malléable[354]. Enfin, il faut noter que ce recours à l'électronique s'inscrit dans une recherche interprétative. Le fantasme d'énonciation embrassée ici suppose en effet un usage des couleurs qui traduirait le regard du

[351] Philippe Dubois a pointé à plusieurs reprises cette modification de la posture énonciative adoptée par Godard à l'heure de la vidéo, insistant notamment sur les idées d'adresse directe (au spectateur) et d'énonciation en direct. Voir Philippe Dubois, « Jean-Luc Godard et la part maudite de l'écriture » [1993], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, *op. cit.*, p. 221-242 et Philippe Dubois, « Les essais vidéo de Jean-Luc Godard : la vidéo pense ce que le cinéma crée » [1990-1991], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, *op. cit* , p. 243-260.

[352] Aldo Tassone, « Le Mystère d'Oberwald », *Antonioni*, Flammarion, coll. « Champs arts », 2007, p. 310-316.

[353] Michelangelo Antonioni, « Entretien », in Aldo Tassone, *Le cinéma italien parle*, Paris, Edilig, coll. « Cinégraphiques », 1982, p. 24.

[354]« Au lieu de repeindre les murs ou l'herbe des champs comme dans *Deserto rosso*, Antonioni modifie sa palette par la technique vidéo, adaptant le réel aux modalités de son désir. », René Prédal, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Paris, Cerf, coll. « 7ème art », 1991, p. 230.

cinéaste sur le situation décrite, les personnages, etc. Tel un peintre devant sa toile, Antonioni fait une série de retouches qui sont autant de manifestations subjectives par rapport à un donné de base.

Enfin, Francis Ford Coppola réalise *One from the Heart* après *Apocalypse Now* (1979), dont le tournage chaotique a fortement éprouvé le cinéaste. De nombreux incidents ont, en effet, ponctué son déroulement (réquisition des hélicoptères prêtés par le gouvernement philippin, typhon, infarctus de Martin Sheen, etc.) à tel point que Coppola s'est promis qu'il changerait complètement de mode opératoire pour les films suivants[355]. De fait, le tournage de *One from the Heart* apparaît comme une réponse directe aux déboires rencontrés sur celui d'*Apocalypse Now.* Le film est la première réalisation de Coppola au sein de ses nouveaux studios American Zoetrope, fondés en 1980. À cette période, Coppola désire renouer avec le modèle des studios hollywoodiens classiques auxquels acteurs et techniciens étaient liés par contrat pour plusieurs années. Le cinéaste propose également une collaboration à plusieurs metteurs en scène européens (Wenders, Godard, Herzog, etc.). C'est ainsi, par exemple, que Wenders réalise *Hammett* dont la production, marquée par de nombreux faux départs, laisse le temps au cinéaste allemand de réaliser deux longs métrages au cours de plusieurs périodes d'interruption[356].

Coppola repart du thème du spectacle (déjà présent dans *Apocalypse Now*[357]) afin de réaliser un film sur l'imaginaire des Américains, façonné par Hollywood et la publicité. Il décide également de s'inscrire dans un genre, la comédie musicale[358], et de situer son intrigue dans un Las Vegas reconstruit en studio. Le cinéaste choisit donc un genre où s'imbriquent de manière exemplaire le fantasme et la réalité, ainsi qu'une ville symbolisant l'illusion (qui plus est, recréée : l'illusion étant ainsi portée au carré). Par ailleurs, de nouvelles méthodes de

[355] « *Apocalypse Now* est pour beaucoup dans la réalisation de *One from the heart*. Un jour, je me suis retrouvé dans la boue jusqu'au cou ; j'avais cinq hélicoptères qui tournaient dans le ciel, et aucun moyen de leur faire savoir s'ils étaient ou non dans le champ ; sept caméras qui tournaient en même temps et se filmaient l'une l'autre ! Chaque changement de décor prenait des allures de débarquement. Je me suis dit alors qu'il devait y avoir d'autre moyens de travailler et j'ai décidé que je ne ferais plus jamais un film comme celui-là... », Francis Ford Coppola, cité dans Jean-Paul Chaillet et Elizabeth Vincent, *Francis Ford Coppola*, Paris, Edilig, coll. « Cinégraphiques », 1984, p. 79. Les incidents du tournage sont notamment évoqués dans le film *Hearts of Darkness : A Filmmaker's Apocalypse* (1991) réalisé Fax Bahr et George Hickenlooper à partir du journal tenu par Eleanor Coppola.

[356] Sur l'épisode des nouveaux studios Zoetrope, on peut se reporter aux chapitres de Michael Schumacher, « The Shape of Things to Come » et « Fatal Gamble », *Francis Ford Coppola. A Filmmaker's Life*, New York, Crown Publishers, 1999, p. 267-292, p. 293-314.

[357] Vera Dika établit un rapport entre les deux films à partir de ce thème commun au chapitre « Coppola and Scorsese : Authorial Views » de son ouvrage *Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Uses of Nostalgia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 156-188.

[358] Coppola avait déjà expérimenté le genre avec *Finian's Rainbow* (1968). Jean-Paul Chaillet et Christian Viviani proposent, par ailleurs, une comparaison générale entre les thèmes caractéristiques de Coppola et ceux de Vincente Minnelli dans leur ouvrage *Coppola*, Paris, Rivages, coll. « Rivages Cinéma », 1987, p. 86-88.

tournage fondées sur un appareillage électronique sont expérimentées. Coppola s'équipe tout d'abord du *video assist* afin de visionner et de sélectionner les prises sans attendre le développement de la pellicule en laboratoires. Chacune des caméras argentiques est, en effet, couplée à un système d'enregistrement électronique relié à une régie (surnommée le « *Silverfish* »). Les plateaux sont également équipés d'un système de télétransmission permettant ponctuellement au cinéaste de diriger les acteurs *via* des microphones depuis la régie. Enfin, Coppola se procure un ordinateur Xerox Star compilant une somme d'informations audio-visuelles (textes, dessins, musique, enregistrements vidéo des répétitions, etc.) formant la maquette du film, modifiable à tout moment. Une fois le tournage commencé, le film est monté au jour le jour sur base de cette première modélisation. Ces nouvelles méthodes permettent ainsi de rompre avec une linéarité du type pré-production, production, post-production[359]. Si le tournage en studio fait déjà signe vers une volonté de contrôle, le monde étant ramené aux murs des bâtiments Zoetrope, le recours à la technologie électronique souligne encore cette orientation. Le tournage de *One from the Heart* est, en effet, fondé sur l'idée d'une pré-visualisation : il s'agit, dès le début du tournage puis tout au long de son déroulement, d'avoir accès à une vue d'ensemble de l'œuvre. En plus de ces bouleversements, Coppola opte également pour un procédé assurant une prise directe sur la représentation. Il s'équipe, en effet, d'une console électronique permettant de générer des apparitions lumino-chromatiques sur le plateau. Renouant, de son propre aveu, avec certaines pratiques issues du théâtre[360], le cinéaste organise lui-même, tel un chef d'orchestre, certaines composantes audio-visuelles au cours du tournage.

Comme le trio de film précédemment analysés, celui-ci établit une équivalence relative entre les images argentiques et électroniques. Coppola et Antonioni, tout particulièrement, ne se privent pas de spéculer sur l'avenir du cinéma en affirmant que la technologie électronique permettra à la fois de renouer avec des usages cinématographiques traditionnels et d'en renouveler d'autres (Antonioni songe notamment à une tendance poétique[361]). Mais à la différence des autres films, ceux-ci témoignent d'une volonté de réduire la distance entre les images et le metteur en scène afin littéralement de faire du cinéma un art à portée de main. Il n'est pas anodin, en effet, qu'Antonioni et Coppola usent chacun de

[359] Coppola a notamment décrit ses méthodes dans plusieurs entretiens : Serge Daney et Jean-Luc Douin, « Coup de paroles », *Libération*, n°425, 29 septembre 1982 ; Michel Ciment, « Entretien avec Francis Coppola », *Positif*, n°262, décembre 1982, p. 27-34 ; Olivier Assayas, Lisa Bloch-Morhange et Serge Toubiana, « Entretien avec Francis Ford Coppola », *Cahiers du cinéma*, n°334-335, avril 1982, p. 42-51. Elles sont, par ailleurs, détaillées dans Jean-Paul Chaillet et Elizabeth Vincent, *op. cit.*, p. 84-88. Voir également : Francis Ford Coppola, « Post Scriptum, Coup de cœur : les débuts du "cinéma électronique" », *Positif*, n°262, décembre 1982, p. 35.
[360] Michel Pérez, « Coppola prépare une machine à remonter le temps. », *Le Matin*, 2 octobre 1982.
[361] Michelangelo Antonioni, « Presque une confession (1980) », *Écrits*, Paris, Images Modernes, 2003, p. 307.

consoles produisant à l'image des événements lumineux et/ou chromatiques, et que Godard, nous le verrons, se mette lui-même en scène au milieu de ses machines qu'il actionne manuellement.

1. Godard-Miéville et la reprise en main : *Numéro Deux*, 1975

1-a La presse divisée

La majorité des recensions de *Numéro Deux* (Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 1975) dans la presse généraliste insiste sur la singularité formelle du film. Les commentaires se divisent de manière générale entre une irritation parfois excessive et un certain enthousiasme. D'un côté, en effet, on déplore un manque de clarté et de l'autre, on pointe un renouvellement des possibilités langagières du cinéma. Louis Chauvet, par exemple, s'interroge dans *Le Figaro* :

> « Où [Godard] veut-il en venir ? Que veut-il dire au juste, lorsqu'il enchaîne, avec une rare prodigalité, les bribes de discours, abandonnant aux images le soin de suivre aussi bien qu'elles peuvent, le cheminement capricieux de sa pensée ? L'image en prime ! Alors qu'elle devrait tout primer ![362] »

Le critique déplore un certain déséquilibre entre l'image et la parole, à l'origine d'une incompréhension manifeste. Chauvet apparaît, en effet, déconcerté par la non-adéquation entre les deux matières de l'expression invoquées. Les exclamations finales témoignent, à ce propos, d'une prescription normative héritée d'une tradition bafouée par le cinéaste. Dans *Numéro Deux*, en effet, l'image n'illustre ni les paroles prononcées, ni des mentions écrites. Cela contraint le spectateur, et c'est là l'objectif, à établir lui-même les relations possibles. Godard déclare d'ailleurs en entretien : « La participation des spectateurs, ça me semble la moindre des choses.[363] ».

Ce qui est déploré ici constitue généralement l'un des motifs avancés par les défenseurs du film. Jean-Louis Bory, par exemple, évoque l' « élaboration d'une nouvelle forme » qu'il décrit comme ceci :

> « Le film offre ensemble deux, trois, quatre images qui se complètent ou se contredisent

[362] Louis Chauvet, « À travers aphorismes et symboles », *Le Figaro*, 29 septembre 1975.
[363] Jeanne Makie, « "Numéro deux", un film différent. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *Témoignage chrétien*, 25 septembre 1975.

ou se répètent. Il pulvérise les propos, les gestes, les échanges, les faits, et juxtapose les fragments dans un ordre tantôt divergent tantôt convergent. Simultanéisme qui rend compte (comme Dos Passos et Virginia Woolf ont jadis essayé de le faire dans la littérature romanesque) du concert – ou de la cacophonie – où nos petites existences doivent se débrouiller pour vivre et que complique aujourd'hui la fébrilité des *mass-media*.[364] »

Contrairement à Chauvet, Bory ne manifeste aucun agacement et tente plutôt de décrire le geste formel effectué par Godard. L'auteur mentionne trois éléments fondamentaux : la fragmentation interne du cadre en plusieurs écrans de télévision, la nécessaire co-présence des images diffusées et enfin, les possibilités de connexion entre ces images (complémentarité, contradiction, répétition). Puis il propose une interprétation générale de cette formalisation : parce qu'il met en présence plusieurs images à la fois, le film de Godard est rattaché au « simultanéisme » dont il est précisé que John Dos Passos et Virginia Woolf furent les représentants dans le domaine du roman. Bory désigne ainsi *Numéro Deux* comme un produit d'époque, indissociable des « *mass-media* ». Godard proposerait, en effet, une forme en phase avec un renouveau perceptif engendré par les télécommunications de masse, au premier chef desquelles figure la télévision. La « cacophonie » existentielle relative à la cohabitation de l'humain avec les médias aurait ici trouvé sa traduction cinématographique.

1-b Le cinéma, « un moyen de communication »

Dans les quelques entretiens accordés à la presse, Godard inscrit son film au sein d'un contexte de recherche sur l' « information » et la « communication ». Tel que les présente le cinéaste, ces catégories générales concernent à égalité le cinéma et la télévision, tous deux rattachés à un même « domaine » fondamental formé par « des images, des sons, un salaire[365] ». Godard ne fait donc état d'aucune hiérarchie entre les deux images, l'une et l'autre vertement critiquées. L'accent est plutôt mis sur les conditions de possibilité d'une mise en communication effective :

« La singularité de *Numéro Deux*, c'est d'être un film conçu par la télévision mais habillé par le cinéma. Singularité et misère car les habits ne vont pas avec l'enfant. La télévision

[364] Jean-Louis Bory, « Les nouvelles billes de Godard », *Le Nouvel Observateur*, 6 octobre 1975, p. 93.
[365] Yvonne Baby, « Faire les films possibles là où on est. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *art. cit.*

> par quoi ce film a été conçu n'existe pas assez, et le cinéma existe trop. Tout le monde sait que la télévision ne permet pas l'originalité et que le cinéma n'autorise que les idées reçues.[366] »

La différence mentionnée entre conception et habillage touche notamment au support d'enregistrement. En effet, *Numéro Deux* a été tourné en vidéo dans le studio Sonimage de Godard à Grenoble mais son exploitation en salles a nécessité un report sur pellicule. Voilà pourquoi est-ce le cinéma qui « habille » le film. L'inconvénient de cette hybridation, selon Godard, concerne uniquement le mode de consommation puisque le cinéaste souhaitait une diffusion en « feuilleton[367] » dans les foyers. Il s'agit là, cependant, de considérations excluant toute discrimination ontologique. À ce niveau d'analyse, en effet, la télévision est avant tout considérée comme un mode de diffusion particulier et non pas comme une matière d'image irréductible qui engendrerait une distinction nette par rapport au cinéma. Godard use d'ailleurs du terme « film » pour désigner *Numéro Deux*, en deçà de toute spécialisation liée au choix du support ou au mode de consommation. Cinéma et télévision permettent tous deux de réaliser des « films ». En 1975 donc, la télévision est perçue par Godard non pas comme un ennemi dont le cinéma aurait fatalement à subir l'influence néfaste mais comme un outil de diffusion. Dans un autre entretien, le cinéaste élargit son acception du cinéma, évacuant tout discours identitaire focalisé sur des déterminations techniques :

> « Le cinéma, c'est le besoin de communiquer avec des gens qu'on ne voit pas. Ce n'est que ça le cinéma, un moyen de communication. Un bout de pellicule, ou de film magnétique, ou une onde hertzienne, c'est un morceau d'un être humain, sous une certaine forme.[368] »

La déclaration est sans ambiguïté. Le cinéma n'est pas cantonné à un support d'enregistrement ou à un mode de consommation canoniques. Selon Godard, il recouvre plutôt toutes les modalités de communication impliquant des images et des sons. Dès lors, peu importe la matérialité du support, seule compte la mise en relation de deux instances : le cinéaste et le public. En d'autres termes, le véhicule est moins important que ce qui est véhiculé.

---

[366] *Idem*

[367] R. D. rapporte ces propos de Jean-Luc Godard dans sa recension titrée « au présent », *Politique Hebdo*, 25 septembre-1er octobre 1975.

[368] Jeanne Makie, « "Numéro deux", un film différent. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *art. cit.*

1-c La vidéo, indice de subversion ?

La presse spécialisée, de manière assez homogène, établit une correspondance entre la nouveauté formelle du film et l'usage de la vidéo. Cependant, la plupart des commentateurs se contente de rappeler l'éclatement du cadre sans mentionner les possibilités plastiques exploitées par Godard grâce à une régie vidéo (incrustations, surimpressions) où encore celles du contrôle en direct. Il y a néanmoins quelques exceptions, assez succinctes. Par exemple, Charles Bechtold :

> « […] deux images sont constamment projetées sur l'écran. Deux images-vidéo permettant à Godard de *contrôler à tout instant* son tournage, donc sa production.[369] »

Bechtold souligne indirectement la dimension de *performance* attachée à l'orchestration de *Numéro Deux*. Ce « contrôl[e] à tout instant » renvoie, en effet, à un choix stratégique d'images diffusées sur deux moniteurs vidéo dans le but de produire des rapports signifiants. La régie vidéo permet, en quelque sorte, une mise à plat instantanée du montage traditionnel. De sorte que l'effet produit dans l'esprit du spectateur par la succession temporelle de deux images plein cadre est ici atteint par leur coprésence spatiale. Guy Braucourt définit, pour sa part, l'originalité de Godard en regard des autres films ayant employé la vidéo au cours de la même décennie, *Parade* (Tati, 1974) et *Le Loup des steppes* (Haines, 1974) :

> « Godard continuant de bouleverser le langage des images en osant remettre en question la syntaxe, les règles, les habitudes de ce langage. Il n'a certes pas inventé la vidéo, mais à la différence des inserts simplement injectés dans *Parade* de Tati ou *Le Loup des steppes*, qui ne visaient qu'à effectuer des économies par rapport à la conception globale du film et déguisant de surcroît la vidéo à l'arrivée par un travail de studio destiné à fondre l'une et l'autre technique (supprimant donc en fin de compte toute la nouveauté de l'apport), *Numéro Deux* fait du langage vidéo, pour la première fois dans le long métrage de fiction, l'élément moteur d'un discours socio-politique qui prend toute sa force par sa forme même.[370] »

Braucourt note que l'usage de la vidéo dans *Numéro Deux* n'est pas compensée par une volonté affichée d'indifférenciation formelle. Contrairement à Jacques Tati et Fred Haines,

[369] Charles Bechtold, « Numéro Deux », *Cinématographe*, n°15, octobre-novembre 1975, p. 30. (Je souligne.)
[370] Guy Braucourt, « Numéro Deux (+ propos) », *Écran*, n° 41, novembre 1975, p. 52.

Godard exploiterait en effet les possibilités de la vidéo sans essayer de « faire film »[371]. Le critique pousse encore son raisonnement en affirmant qu'un supposé « langage vidéo » constituerait d'ailleurs « l'élément moteur » du « discours socio-politique » mis en forme par le film. Or, il ne précise pas les constituants d'un tel « langage ». À moins bien sûr d'entendre cette « remise en question » de la « syntaxe », des « règles » et des « habitudes » du langage dominant comme l'ordinaire dudit « langage vidéo ». La citation reproduite établirait donc une certaine correspondance entre le projet subversif godardien (« bouleverser le langage des images ») et le recours à la vidéo. C'est le sens du reproche – plutôt hâtif – fait aux deux autres films : user de la vidéo sans en exacerber l'essentielle différence.

Une telle remarque est éclairante dans la mesure où elle informe une certaine manière d'envisager la vidéo en ce milieu des années 1970. Le recours à la vidéo dans un film distribué en salles apparaît tout d'abord comme une exception : les exemples mobilisés par Braucourt couvrent, en effet, les principaux cas de figure avant *Numéro Deux* (manque seulement *200 motels* de Frank Zappa et Tony Palmer, 1971). À l'époque, il existe, cependant, en France, un usage important de la vidéo en dehors de la télédiffusion et des circuits de distribution cinématographique. Plusieurs groupes dits militants usent, en effet, des techniques d'enregistrement vidéo afin de relayer un certain nombre de luttes politiques et sociales dans le sillage des contestations de mai 1968[372]. Or, les bandes réalisées par ces collectifs ne ressemblent pas nécessairement à *Numéro Deux*. Il s'agit d'ailleurs, bien souvent, de recueillir les témoignages de celles et ceux auxquels les médias ne donnent pas (ou mal) la parole. Si les possibilités de compositions d'images sont parfois exploitées, cela n'est pas systématique dans la mesure où l'accès aux régies vidéo engage des coûts de production considérables[373]. De fait, si le recours à l'enregistrement vidéo est lié historiquement à une tendance contestataire, il n'est rien dans les possibilités techniques elles-mêmes qui ontologiquement tendent à privilégier cet usage. Pour reprendre la formule de Braucourt, « bouleverser le langage des images » ne fait pas partie des prérogatives supposément inscrites dans l'ADN de la vidéo. C'est pourquoi le « langage vidéo » ne signifie rien en soi, pas plus que « le langage des images ». Le critique fait ainsi quelques raccourcis qui tiennent, selon nous, à la nouveauté de l'objet vidéo importé au cinéma et à son usage militant relativement implanté[374].

[371] Il s'agirait, cependant, de nuancer cette critique à l'endroit des films cités. La vidéo, telle qu'employée par Haines, se dévoile, au contraire, avec insistance. Quant à *Parade*, il décline un choc de textures pour le moins visible entre plusieurs supports.
[372] Voir Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, *op. cit.*
[373] Anne-Marie Duguet, « Les conditions d'accès à la production », *op. cit.*, p. 19-37.
[374] Il est d'ailleurs significatif qu'une table ronde dirigée par Monique et Guy Hennebelle intitulée « Problèmes et perspectives de la vidéo militante » figure dans ce numéro 41 de la revue *Écran* (novembre 1975), à quelques pages de la critique de *Numéro Deux* par Guy Braucourt.

À la place, il aurait été plus juste de mentionner les codes en vigueur au sein du mode de représentation dominant (reposant sur des exigences de continuité, de transparence, de réalisme, etc.) puis de préciser les écarts assumés par *Numéro Deux*. Or, le texte donne plutôt l'impression que la vidéo serait subversive en elle-même. Le critique Raymond Lefèvre effectue lui-aussi un court-circuit semblable :

> « […] on découvre quelque chose qui n'est pas un film, une suite d'images-interrogations qui refuse l'esthétique et l'écriture traditionnelles, une négation du cinéma-spectacle, un refus de la fascination par la juxtaposition de centres d'intérêt différents (procédé qui n'est certes pas nouveau, mais qui appartient aux possibilités de la vidéo). Et surtout pas d'intrigue. […] Toutes ces situations ne sont que les éléments d'un discours que Godard se tient à lui-même, […] et qui est aussi un appel à la communication. À chacun de répondre, en prenant conscience de cette nouvelle *arme de communication* que constituent les techniques de la vidéo.[375] »

Malgré sa formulation inhabituelle, la « juxtaposition de centres d'intérêt différents » fait manifestement référence à la fragmentation du cadre. De fait, ce terme d' « intérêt » renvoie certainement au phénomène de polarisation produit par une image unitaire dont les composantes seraient hiérarchisées de façon à capter l'attention du spectateur. Or, *Numéro Deux* évacue cette hiérarchie et contraint le regard du spectateur à se mouvoir d'un « centre » à l'autre c'est-à-dire d'un écran à l'autre sans jamais – en théorie, du moins – pouvoir se poser. Ce dispositif, selon Lefèvre, « n'est pas nouveau ». Bien qu'il ne précise aucun précédent, il est possible, en effet, de songer à *Chelsea Girls* d'Andy Wahrol et Paul Morrissey (1966) – Henry Chapier le mentionne d'ailleurs dans sa recension[376] – ou *We Can't Go Home Again* (Nicholas Ray, 1973-1976). Cependant, cette « juxtaposition » n'a rien de proprement vidéographique. Godard a, en effet, filmé deux écrans côte à côte en prenant soin, au cours de l'enregistrement, de contrôler les diffusions respectives afin de composer une partition générale à partir de laquelle le spectateur pourra lui-même inférer des rapports. Les incrustations effectuées par Godard – seules figures vidéographiques – ne sont visibles que dans les images diffusées par les moniteurs. L'image globale, qui accueille les deux écrans, n'est pas spécialement travaillée : elle capte uniquement les moniteurs en présence et parfois le corps de Godard.

[375] Raymond Lefèvre, « Numéro Deux », *La Revue du cinéma – Image et son*, n°300, novembre 1975, p. 98, p. 99. (Je souligne.)
[376] Henry Chapier, « La fuite en avant », *Quotidien*, 24 septembre 1975.

Cette « juxtaposition » n'est donc vidéographique qu'en un sens métaphorique, l'image globale affichant des *effets* de trouée provoqués par les deux enclaves lumineuses bordées de noir et pouvant effectivement faire songer aux incrustations vidéo[377]. Ou, autre manière de penser la chose : la « juxtaposition » est vidéographique par ses constituants mêmes, les moniteurs vidéo. Un même effet de fragmentation pouvait, cependant, être obtenu en projetant sur une toile plusieurs images différenciées grâce à plusieurs projecteurs cinématographiques placées côte à côte. Ce fut l'option choisie par Nicholas Ray pour *We Can't Go Home Gain* – que Godard aurait vu lors de sa projection à Cannes en 1973[378].

La fin de la citation établit un raccourci superposant un usage particulier de la vidéo avec une considération identitaire. *Numéro Deux* permettrait, en effet, aux spectateurs de découvrir cette « nouvelle arme de communication » qu'est la vidéo. En ce sens, le film serait à l'avant-garde, présentant au public de cinéma de nouvelles possibilités d'intervention jusqu'alors confinées à d'autres réseaux (la vidéo militante). Ensuite, ce terme d' « arme » véhicule des connotations de lutte et de résistance. Le cinéaste emploie effectivement la vidéo afin de proposer un « programme[379] » de recherche auquel la télévision et le cinéma, en 1975, seraient tout à fait étrangers (et cela par choix, non par incapacité technique). Lefèvre désigne, en somme, la vidéo comme un outil d'enregistrement démocratique et transgressif. Il mentionne d'ailleurs, en conclusion de son texte, un « message-vidéo déguisé […] en film de cinéma », comme si la vidéo emportait nécessairement un « message » subversif qui lui serait consubstantiel.

Rares sont les commentateurs qui évitent de jouer la vidéo contre le cinéma lorsqu'ils décrivent le film de Godard. Au nombre de ces exceptions, Mireille Amiel écrit par exemple :

> « […] sur le plan de la forme, [Godard] a abordé avec une audace déconcertante une utilisation de la vidéo pour (et non pas contre) le cinéma que nous n'osions plus espérer.[380] »

---

[377] Edmond Couchot, « La mosaïque ordonnée », in Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet (dir.), *Communications*, n°48, « Vidéo », 1988, p. 80 : […] l'écran électronique […] ne fonctionne pas comme une fenêtre, il ne s'inscrit pas dans un mur, il n'emporte pas le regard du dedans vers le dehors ; il fait, au contraire, entrer le dehors dans le dedans, en un mouvement centripète et violent, dans le lieu même où se tient le regardeur. Il agit par *effet d'incrustation*. »

[378] Aux questions posées par Bill Krohn « Est-ce que Godard a vu *We Can't Go Home Again* à Cannes ? Lui en avez-vous parlé ? », Nicholas Ray a en effet répondu : « Je ne lui en ai pas parlé, mais il est évident qu'il a vu une partie de mon travail sur l'image multiple. Je sais qu'il a vu des choses que j'ai faites en Angleterre il y a longtemps, mes premières tentatives dans cette direction. », Bill Krohn, « Rencontre avec Nicholas Ray », *Cahiers du cinéma*, n°288, mai 1978, p. 66.

[379] Yvonne Baby, « Faire les films possibles là où on est. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *art. cit.*

[380] Mireille Amiel, « Numéro Deux. One plus one », *Cinéma 75*, n°203, novembre 1975, p. 63.

La vidéo, généralement associée au militantisme, cesse ici d'alimenter une problématique de confrontation avec le cinéma en tant qu'objet culturel légitimité reconduisant des « idées reçues » (Godard). La remarque d'Amiel fait signe, en effet, vers une refonte des usages institués, cantonnant jusqu'alors la vidéo dans le rôle d'une image marginale et transgressive, œuvrant précisément contre les images officielles du cinéma (et de la télévision). Le changement de perspective tient ici, pensons-nous, à la distribution du film en salles après sa présentation à Cannes. Cet usage « pour le cinéma » souligne la *compatibilité* de la vidéo avec la réalisation cinématographique.

Serge Daney, à l'occasion d'un récapitulatif théorique du cinéma post-68 de Godard, présente lui-aussi les données du problème en contournant l'écueil d'une « guerre des supports » (pour reprendre la formule de Fargier) :

> « L'avance de Godard sur les autres manipulateurs d'images et de sons tient […] à son total mépris pour tout discours de la "spécificité" du cinéma. Il faut voir comment il loge, comment il encastre tranquillement dans l'écran de cinéma, aussi bien la photo fixe que l'image-télé (le cinéma n'ayant plus aucune spécificité que celle d'accueillir, provisoirement ?, des images qui ne sont pas faites pour lui, de se laisser investir par elles : *Numéro deux*) pour comprendre que Godard excède tout discours sur la spécificité du cinéma, qu'il s'agisse du discours spontané du spectateur (le cinéma, pour moi, c'est *ça*), de celui, intéressé, des gens de métier (il faut fabriquer les film comme ça), ou de celui de la critique universitaire éclairée (c'est *comme ça* que fonctionne le cinéma).[381] »

L'incrustation (qui réfère ici, non pas à la procédure électronique, mais à la fragmentation du cadre par l'organisation du matériau profilmique) est désignée comme l'indice d'un « mépris » pour la spécification identitaire du cinéma. *Numéro Deux* serait la preuve d'un renoncement à toute « spécificité » du cinéma et cela, parce que des écrans de télévision et des photographies en percent le cadre.

1-d La transmission de soi

L'électronique offre à Godard les moyens suffisants pour réaliser des films de façon relativement autonome, en dehors des circuits traditionnels[382]. C'est en tout cas ce qui ressort

[381] Serge Daney, « Le therrorisé (pédagogie godardienne) », *Cahiers du cinéma*, n°262-263, janvier 1976, p. 38. La version de cet article publiée dans le recueil *La Rampe* (1983 puis 1996) est légèrement différente.
[382] Bien que *Numéro Deux* ait été distribué en salles d'exploitation.

des déclarations faites par le cinéaste à la sortie du film :

> « Faire d'autres films, c'est vivre le travail de faire un film autrement, tant économiquement que psychologiquement. C'est partir de là où on est plutôt que de là où on n'est pas. […] *Numéro Deux*, par son titre, indique un nouvel état de fait, un programme, des directions. Il ne s'agit pas tellement de faire un film plutôt qu'un autre, mais de faire les films possibles là où on est, il faut commencer par regarder autour de soi. […] Être près du public, c'est bien joli, nous n'y sommes pas encore arrivés, mais, au moins, avec *Numéro Deux*, nous en partons […].[383] »

> « Le film bon marché, c'est la seule solution réaliste. Les films chers, on n'y a pas droit, la télévision, on n'y a pas droit. J'essaie de faire des films tout aussi intéressants en parlant de l'endroit où je suis, du travail, de la famille. Je ne parle pas des endroits que je ne connais pas, ou, si j'en parle, je les fais transiter par l'endroit où je suis.[384] »

Ces propos concernant les méthodes de réalisation du film sont indissociables du recours à l'électronique. Bien que le vocable « vidéo » soit absent de cette compilation, il y a effectivement une relation nécessaire entre les positions marginales de Godard et la création du studio vidéo Sonimage à Grenoble. L'utilisation d'un appareillage électronique s'arc-boute à une revendication, déclinée sous diverses formes, mais synthétisée ici de la manière suivante : « faire [des films] autrement, tant économiquement que psychologiquement ». Privilégier la bande magnétique au détriment de la pellicule n'indique pas un désaveu du cinéma en tant que tel. Godard prend simplement ses distances par rapport à un agencement de rapports institué, supposant des articulations déterminées entre différentes étapes de production – il ne renonce pas à faire du cinéma.

Les déclarations reproduites sont traversées par une préoccupation morale dont on peut dater l'émergence une année auparavant, lors de la réalisation du précédent film de Godard et Miéville : *Ici et Ailleurs* (1974). Il s'agit, comme le déclare Godard de « faire les films possibles là où on est ». C'est-à-dire : ne parler de ce que l'on connaît, ou alors essayer de parler des choses que l'on ne connaît pas en les faisant « transiter » par celles que l'on connaît. Or, ce recentrement vers un domaine propre, « autour de soi » – le seul domaine connu et par conséquent, le seul susceptible de faire connaître – correspond historiquement à un virage électronique. Il n'est pas question ici de dégager des périodes cloisonnées dans la

[383] Yvonne Baby, « Faire les films possibles là où on est. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *art. cit.*
[384] Jeanne Makie, « "Numéro Deux", un film différent. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *art. cit.*

filmographie du cinéaste, mais simplement de pointer un changement de mode opératoire, potentiellement informé par une prise de conscience (« un nouvel état de fait »). Le recours à l'électronique s'accompagne d'une volonté d'autonomie mais également, en quelque sorte, d'un rétrécissement du champ envisagé comme gain possible de vérité. Il s'agit, en effet, de voir moins loin, d'aspirer à embrasser moins, afin de cerner avec davantage d'acuité. Cela contribue naturellement à dessiner une certaine idée de la vidéo. La vidéo, en effet, véhiculerait, pour des raisons pratiques bien compréhensibles et non en vertu d'une puissance propre, l'idée d'une proximité d'action, ce qui suppose une étroite connexion de la technique avec l'instance énonciatrice (Godard, en l'occurrence[385]). La comparaison choisie par Godard afin d'expliciter l'enjeu communicationnel de son travail rend d'ailleurs compte, de manière significative, d'une action solitaire : « Faire du cinéma ou de la télévision, techniquement, c'est envoyer vingt-cinq cartes postales par seconde[386]. ». Une telle formule souligne indirectement le rôle attribué à la vidéo. La carte postale, en effet, convoque à la fois le geste d'écriture, en lien direct – physique – avec l'énonciateur, et la personnalisation du destinataire. Dans ce contexte, la vidéo est désignée comme l'intermédiaire (ou intercesseur) nécessaire entre les deux partis. Ranger le cinéma et la télévision sous la question générale de la communication ne fait autre que mettre l'accent sur la situation d'énonciation induite et par conséquent, sur les subjectivités impliquées. Il est une différence de taille, en effet, entre un film envisagé, par exemple, comme spectacle de divertissement et comme moyen de communication.

Il y a, chez Godard, entrelacement entre une position théorique et une nécessité économique. Le cinéaste, en effet, explique que la télévision et le cinéma lui sont interdits (« on n'y a pas droit »). Cela signifie, en d'autres termes, qu'il n'existe pas *a priori* de producteurs (de cinéma ou de télévision) qui accorderaient à Godard les moyens de faire ce qu'il souhaiterait. Par conséquent, le cinéaste a choisi de monter son propre studio afin d'évacuer tous les intermédiaires, toutes les entraves. Or, il souscrit au même moment à l'exigence morale mentionnée plus haut. Il y a donc autonomie sur le plan économique et rétrécissement du champ sur le plan théorique.

Enfin, le projet défini dans les citations suggère une finalité utopique (« être près du public ») qui résonne avec la volonté, exprimée ailleurs, de s'écarter de l'illusion cinématographique. Or, il faut bien noter qu'un tel projet informe également le recours à

[385] « Finalement, j'ai toujours fait les films des autres. Je commence seulement à pouvoir faire les miens grâce aux autres. », Hervé Delille et Roger Dosse, « Les aventures de Kodak et de Polaroïd. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *art. cit.*
[386] Yvonne Baby, « Faire les films possibles là où on est. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *art. cit.*

l'électronique. En effet, face à l'incertitude de la finalité, le cinéaste déclare qu' « au moins, avec *Numéro Deux*, nous […] partons [du public] ». Parler de ce l'on connaît en usant d'un appareillage électronique est ainsi envisagé comme modalité d'une stratégie visant à se rapprocher du public. La vidéo est donc ce « moyen de communication » expérimenté par Godard et tendu vers une représentation transparente du destinataire. Il s'agit de présenter au public une image de lui même suffisamment fidèle qu'il puisse s'y reconnaître.

À l'occasion de la conférence de presse donnée à Cannes en 1975 et publiée dans la revue allemande *Film Kritik* en septembre de la même année, Godard critique les méthodes traditionnelles de la réalisation cinématographique, déplorant notamment le cloisonnement de chacune des étapes de la « chaîne » :

> « Ce qui, progressivement, m'a ahuri et donc fait réfléchir c'est que d'un côté il existe beaucoup trop de technique dans le cinéma, et que, dans le même temps, on travaille de manière complètement coupée de la technique, au cinéma comme à la télévision. À chaque fois, quand je tournais dans le système, je n'ai eu la caméra devant moi qu'au moment où je la louais à l'entreprise Cheverau pour tourner un film ; ça vaut aussi pour les appareils de son. Je n'allais dans les laboratoires que tous les six mois. […] Je me suis trouvé dans un processus de travail déterminé, toujours du même côté de la chaîne, et je ne savais pas du tout ce qui se passait dans l'atelier situé à l'autre bout de la chaîne. […] Je vois aujourd'hui les choses de manière réaliste et j'admets que j'ai besoin de me "transmettre". Parce que je vais mourir si je n'y arrive pas.[387] »

Cette déclaration est précieuse dans la mesure où elle éclaire la posture adoptée par le cinéaste dans *Numéro Deux*, devant et derrière la caméra. Godard évoque, en effet, un rapport à la technique qu'il s'est agi pour lui de modifier et cela, grâce à la création d'un studio personnel. De manière générale, le cinéaste reproche au système traditionnel de multiplier les intermédiaires entre le réalisateur, situé à un bout de la « chaîne », et son film, situé à l'autre bout. Le cinéaste serait écarté de la technique, des appareils, des laboratoires, etc., toutes choses déléguées à des professionnels. Dans ce contexte, le recours à la vidéo apparaît comme une reprise en main offrant au réalisateur la possibilité d'évacuer les intermédiaires. Un tel intérêt, mis en avant par Godard, contribue à faire de la vidéo une technique de décloisonnement entre l'auteur et son œuvre. Bien qu'il n'en fasse pas mention précisément, Godard n'a pas choisi la vidéo par hasard. En regard de la technologie photochimique, l'électronique offre, en effet, certaines commodités techniques qui justifient les propos tenus.

[387] Jean-Luc Godard, « Warum ich hier Spreche... », *art. cit.*, p. 97.

En premier lieu, l'électronique permet d'effacer immédiatement les enregistrements qui ne conviennent pas sans engendrer aucun frais. La référence faite aux laboratoires est certainement à entendre en ce sens. Il n'est plus besoin d'attendre le développement de la pellicule, confié à des techniciens spécialisés, pour appréhender la qualité du matériel tourné. Cela évacue donc un intermédiaire, offre un gain de temps et surtout, cela ne déconnecte pas le réalisateur de son film. Ensuite, le retour vidéo permet de contrôler directement l'image qui sera enregistrée. Il n'est donc plus besoin de s'en remettre aux chef opérateur, cadreur et caméraman.

De fait, la vidéo offrirait à Godard la possibilité de réaliser des films qui seraient davantage liés à sa personne, à sa subjectivité. Elle donne lieu, d'ailleurs, à ce qu'on l'on pourrait nommer un fantasme d'énonciation. Puisqu'elle réduit virtuellement la « chaîne » à une personne, la vidéo permettrait effectivement de « se transmettre » directement – ce qui renvoie aux considérations glosées plus haut : « un bout de pellicule, ou de film magnétique, ou une onde hertzienne, c'est un morceau d'un être humain, sous une certaine forme[388] ». La vidéo serait, en quelque sorte, l'outil privilégié d'une transmission de soi et cela, grâce à sa flexibilité, sa maniabilité. Ce fantasme d'énonciation s'articule, en d'autres occasions, à celui d'une créativité renouvelée :

> « On […] a fait [*Numéro Deux*] en vidéo pour prouver que l'on peut faire des longs métrages à un prix abordable, et selon toutes les caractéristiques du film professionnel. On aurait très bien pu le faire en 16 mm, mais on l'a fait en vidéo parce que ce moyen permet d'envisager les rapports humains sous un autre angle. L'image, grâce à la vidéo, devient moins tyrannique. […] Mais au-delà [de l'économie], la vidéo vous donne envie de vous exprimer pleinement, tandis que le cinéma paralyse la création dans la mesure où le produit artistique est programmé et distribué d'avance. Ici, on est libre, on invente nos propres moyens de diffusion. […][389] »

Par hypothèse, si l'image vidéo est moins « tyrannique » que l'image argentique, c'est qu'elle permet de faire des erreurs sans menacer la production. Est « tyrannique », en effet, une image qui imposerait ses règles sans aucune flexibilité. Or, l'image argentique nécessite invariablement des frais de développement, multipliés de façon exponentielle si le matériel tourné n'est pas satisfaisant. En revanche, comme il a déjà été noté, l'électronique permet

[388] Jeanne Makie, « "Numéro deux", un film différent. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *art. cit.*
[389] Hervé Delille et Roger Dosse, « Les aventures de Kodak et de Polaroïd. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *art. cit.*

d'éviter les mauvaises surprises (point, luminosité, etc.) grâce au retour vidéo et offre la possibilité d'effacer gratuitement les bandes enregistrées. Voir ce que l'on enregistre sur un moniteur, effacer puis recommencer la prise, telles sont les opérations fondamentales qui, selon nous, motivent la description de Godard. Par ailleurs, *Numéro Deux* présente quelques exemples de procédures spéciales effectuées en régie, notamment des incrustations, surimpressions et volets mobiles. Or, ces possibilités d'écriture peuvent également illustrer cette mention d'une image « moins tyrannique ». De telles figures supposent, en effet, une certaine malléabilité du support. Les effets obtenus existent également sur film mais nécessitent le concours des laboratoires, alors que la régie vidéo permet de réaliser ces figures à vue. Par conséquent, le risque d'un écart entre l'effet escompté et l'effet obtenu n'existe pas en vidéo.

Par ailleurs, comme les erreurs n'engendrent plus de pertes économiques, les cinéastes peuvent prendre davantage de risques sur le plan artistique. Voilà pourquoi, selon Godard, la vidéo libérerait la « création ». Mais cette libération va manifestement dans le sens d'un recentrement. Il s'agit moins, en effet, de célébrer la création collective que la création solitaire. En ce sens, la pleine expression mentionnée par Godard est à rapprocher de la « transmission » de soi invoquée toute à l'heure. La vidéo, qui permet une réduction de la « chaîne », un accès direct à la technique et une libération de la création offrirait les conditions de possibilité d'une expression personnelle. Au sortir de son expérience militante au sein du groupe Dziga Vertov, le cinéaste privilégie donc une situation de retraite.

1-e Un film en train de se faire

Le souci d'une transmission de soi est exprimée dès les premières minutes du film par l'inscription physique de Godard à l'image. Le cinéaste est dans son studio, entouré par ses machines, dans une semi-obscurité (fig. 16). Son corps est décentré sur la droite, coupé à mi-cuisses au bas du plan et à mi-visage en haut. Godard est accoudé à un moniteur diffusant en direct l'image bleuté de son visage, saisi par une caméra vidéo. Une telle configuration, plutôt singulière, installe une forme de complémentarité entre l'homme et la machine. En effet, ce qui se dérobe à la vue du spectateur, dissimulé en hors-champ, est réinjecté dans le plan grâce au moniteur vidéo. En ce sens très précis, le hors-champ est incorporé. L'homme et la machine forme donc une entité unie.

La relation entre « Machin et ses machines » se déploie également selon une suite

d'actions. Godard fait varier la vitesse de rotation de bobines en pressant des touches et en soulignant oralement le rôle prééminent de sa main. Il dit : « Tu vois, une machine, elle va vite, elle va lentement. Mais ma main aussi, ma main c'est une machine à programme qui dirige une autre machine. C'est peut-être le contraire. ». D'abord comparé par Godard à une « usine », le corps humain est ici encore morcelé puisque la main elle-même est désignée comme une machine relativement autonome. Le corps-usine serait donc un assemblage de machines, articulées les unes aux autres. Ces premières minutes recèlent une idée fondamentale qui informera le reste du film. Il y a une relation d'interdépendance entre Godard (qui se décrit notamment comme un « ouvrier » – ce qui le définit en terme d'action, de *main d'œuvre*) et ses machines. Le cinéaste est cette instance qui actionne les machines à images et règle le rythme des apparitions audio-visuelles. Il y a donc une dimension véritablement performative qui préside à la pratique du cinéaste. Il s'agit de commander un premier flux, puis un second, d'interrompre le premier, etc., toujours par le truchement de la main et du regard.

L'écran diffusant le visage de Godard en simultané, cerné par une masse d'obscurité et de machines, peut s'analyser comme le stade final d'un processus habituellement dissimulé aux yeux du public. La configuration retenue invite d'ailleurs le regard du spectateur à se focaliser sur la petite enclave lumineuse. Elle figure en effet la source d'une parole omniprésente (le visage, la bouche de Godard) et se détache à la fois de l'arrière-plan et de l'avant-plan par sa luminescence propre. Il y a donc prise en compte d'un processus de travail et polarisation sur le résultat. En ce sens, ce prologue présente *Numéro Deux* comme un geste de dévoilement. Derrière cette image de Godard, il y a des machines dans l'ombre, actionnées par les mains d'un « ouvrier » qui, par ailleurs, se décrit également comme « patron ». C'est lui qui dirige l'usine et lui qui actionne les machines. Cette double fonction revendiquée est révélatrice dans la mesure où celui qui prend les décisions quant à la production d'images et de sons, les décisions créatives, est également celui qui les exécute. Or, Godard ne témoignait-il pas d'une volonté de transmission de soi ? Ce décloisonnement entre « patron » et « ouvrier » constitue, semble-t-il, l'alternative à la situation traditionnelle déplorée par Godard lors de sa conférence à Cannes. En effet, il ne s'agit plus ici de déléguer à des professionnels selon une hiérarchie instituée impliquant une répartition stricte des tâches. Godard prend en charge toute la « chaîne », il reprend la main sur le processus de production.

Après quelques images où Godard n'apparaît pas (mais où son action transparaît néanmoins), le cinéaste procède à une démonstration explicite de sa pratique manuelle – qui elle-aussi informera le reste du film. Grâce à cette scène, en effet, les combinaisons d'images

et de sons à venir seront appréhendées non pas comme un donné spontané mais comme le produit d'un travail effectué par Godard. Si la fragmentation du cadre va œuvrer, par son artifice apparent, contre l'illusion cinématographique, les deux scènes de prologue où apparaît Godard soulignent déjà la prégnance d'un foyer énonciatif : cet ouvrier-patron aux commandes.

À la gauche du cadre, deux moniteurs sont empilés l'un sur l'autre et diffusent des images diverses. Au pied de cette colonne figurent deux bobines moyennement éclairées en train de tourner. Près d'elles, deux mains pressent des touches qui commandent, semble-t-il, le déroulement des bobines selon un repérage temporel précis. La silhouette de Godard, dans l'ombre, est perceptible à la droite du cadre ; seules ses mains sont éclairées. Derrière les moniteurs apparaissent les machines déjà aperçues lorsque le cinéaste, plus tôt, avait pris la parole (fig. 17). Dans cette scène, Godard restera muet mais fera parler une série d'images et de sons *via* des interventions manuelles minutieusement réglées.

Avant de s'attarder sur le détail des procédures, il convient de noter ici que la mise en scène redouble ce qui avait pu être énoncé à l'oral, à savoir : les mains sont elles-mêmes des machines. Il n'est pas indifférent, en effet, que seules les bobines et les mains soient éclairées. Un tel geste contribue à autonomiser les mains du reste du corps mais également à les solidariser avec les bobines de façon à former une nouvelle entité. Ainsi, les mains et la console font corps, un nouveau corps, hybride. Cette hybridation, déjà présente dans les paroles du cinéaste (Machin-machines, corps-usine, mains-machines à programmes, etc.), constitue la réponse radicale aux critiques formulées à Cannes : Godard assume désormais toutes les opérations qui entrent en jeu dans la réalisation du film au point de faire corps avec les machines. L'écriture de *Numéro Deux*, en ce sens, témoigne d'une forme de *personnalisation*, à appréhender comme l'une des conséquences du travail en vidéo. En effet, si l'appareillage électronique, selon Godard, permet de faire des films à moindre coût et avec plus d'audace, c'est qu'il engage une réduction d'échelle, une miniaturisation, qui se répercute aussi, visiblement, dans l'écriture même des films. La « chaîne » qui autrefois mettait Godard à l'écart est ici ramenée aux quatre murs du studio. De fait, si la responsabilité artistique était autrefois diluée à cause d'une spécialisation des tâches, elle est maintenant concentrée entre les mains du cinéaste. Telle que l'emploie Godard, la technologie électronique permet donc d'assouvir un fantasme de maîtrise qui est concomitant d'une certaine souplesse d'écriture. Avec la vidéo, l'écriture du cinéaste jouirait d'une liberté semblable à celle de l'écrivain pour qui la technique demeure un auxiliaire et non pas un obstacle à la pleine expression de soi.

Godard organise les images diffusées sur les moniteurs empilés comme ceci. Le

moniteur du bas diffuse sans discontinuer un journal télévisé, plus précisément un compte-rendu du défilé du premier mai auquel participent plusieurs personnalités politiques (Charles Séguy, Edmond Maire), tandis que le moniteur du haut diffuse une série d'images de films disparates, issues de différents genres. Il s'agit manifestement d'une compilation de bandes-annonces contemporaines sur laquelle Godard prélève des échantillons. Sont diffusés des extraits de *Vincent, François, Paul et les autres* de Claude Sautet, ceux d'un film érotique intitulé *Les Dévoreuses de sexe* de Derek Ashburne, ceux de *La Fureur du Dragon* de Bruce Lee, de *Violence et Passion* de Luchino Visconti, de *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman, etc. Il y a ainsi fragmentation du cadre par la présence des moniteurs et fragmentation des images et des sons diffusés. Une autre forme de fragmentation peut également être notée, une fragmentation au carré disons, dans la mesure où le cinéaste compose à partir d'objets par définition fractionnés, les bandes-annonces. À cela s'ajoutent la voix *over* de Sandrine Battistella, introduisant le film et énonçant son générique, puis quelques intertitres électroniques scandant ponctuellement la scène (lettres bleues sur fond noir : « Reproduction », « Le travail », « La merde », etc.). Ce dispositif implique naturellement plusieurs niveaux de montage, du plus simple au plus complexe : à l'échelle du moniteur supérieur, entre les différents extraits juxtaposés ; d'un moniteur à l'autre ; entre la voix de Sandrine et les deux moniteurs ; enfin, entre les moniteurs, les intertitres et la voix.

Malgré la profusion apparente d'informations livrées au spectateur, la configuration décrite répond à un travail d'échantillonnage minutieux orchestré par Godard, dans l'ombre. L'ouvrier sélectionne, en effet, des points précis dans le déroulement de la bande afin de faire saillir une image ou une phrase (énoncée par la voix masculine qui accompagne chaque bande-annonce) de manière à ce que cette phrase ou cette image entre en relation possible avec, par exemple, le moniteur du bas, un intertitre, etc. En ce sens, Godard apparaît comme un *performer* extrayant d'une banque de données les informations qui, selon un *timing* étudié, composent une partition générale que le spectateur est sommé d'interpréter. Cette dimension de performance s'applique d'autant mieux que la scène en question est un plan fixe duratif au cours duquel Godard actionne ses machines *hic et nunc* sans retour en arrière possible. Ce plan résulte, en effet, à l'exclusion des adjonctions ultérieures (intertitres, voix), d'une captation continue. Par conséquent, le journal télévisé (diffusé en continu sur le moniteur du bas) a certainement été mémorisé par le cinéaste de manière à ce que les images et les sons sélectionnés (sur le moniteur du haut) tombent au bon moment – celui qui permettra au public d'élaborer une signification possible[390]. Par exemple, les propos d'Edmond Maire, enregistrés

[390] Sur ce point, nous sommes en désaccord avec Philippe Dubois, qui déclare : « Ce deuxième moniteur est

alors qu'il est en train de défiler, sont couplés à des extraits de la bande-annonce de *La Fureur du Dragon*. Interrogé sur « la signification de ce défilé dans le contexte économique actuel », le secrétaire général de la CFDT déclare :

> « Aujourd'hui, c'est une protestation, bien sûr, populaire, l'affirmation d'une volonté de lutte, et c'est un tremplin, c'est un tremplin parce qu'il est nécessaire d'aller plus loin et plus fort, sinon nous allons connaître quelques centaines de milliers de jeunes qui vont être au chômage, tout au plus à l'été prochain. Sinon la crise ne pourra que s'aggraver et être payée par nous. Cela, nous ne l'accepterons pas. »

Or, après la mention d'une « volonté de lutte », Godard fait entendre la phrase (extraite de la bande-annonce) : « Vous assisterez au plus grand combat moderne de tous les temps ! ». Un tel montage, foncièrement critique, a pour effet de contrebalancer par l'absurde la solennité affichée par Maire. Selon une même logique de distanciation, après le « plus loin et plus fort », une série de coups secs portés par Bruce Lee à Chuck Norris apparaissent sur l'écran du moniteur supérieur. Cette description succincte rend compte du soin apporté par Godard à la mise en place de son dispositif. Les images et les sons sont, en effet, convoquées à des endroits précis de façon à désamorcer les déclarations au moment même ou elles sont prononcées. S'il est un exemple parmi d'autres, cet usage critique du montage donne une clé de lecture pour appréhender la suite du film. *Numéro Deux* constituerait, à la lettre, un exercice, au sens où s'y exerce, comme en direct, un sujet irréductible : Godard-Machin attelé à ses machines. L'exercice proposé étant à la fois celui d'un montage et d'un démontage : montage de plusieurs sources d'images et de sons et, dans le cas étudié, démontage de discours officiels.

La « pleine expression » escomptée par Godard *via* la technologie électronique passe donc manifestement par la fragmentation et le montage. Il apparaît en effet que la subjectivité soit ici une affaire de construction, au sens où la mise en relation effective d'informations audiovisuelles disparates définit le geste spécifique de l'ouvrier-patron, cette instance première qui se confond, de manière réflexive, avec le cinéaste Godard. La « transmission de soi » grâce à la vidéo ne désigne donc pas le legs d'une mémoire ou l'expression d'affects mais plutôt le partage des conditions de possibilité d'une réflexion commune. L'expression personnelle, telle que l'envisage Godard, caractériserait ainsi la personnalisation d'une

---

raccordé au magnétoscope que Godard actionne par intermittence, *de façon arbitraire et aléatoire*. », Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montages, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 173. (Je souligne.)

pédagogie à vocation politique.

Godard a fondé son propre studio vidéo pour satisfaire la volonté d'un rapport direct – physique – aux films et d'un contact plus étroit avec le public . L' « idée de vidéo » induite par *Numéro Deux* articule donc à la fois la *miniaturisation* de la chaîne de procédures habituellement déployée dans la réalisation d'un film, et la possibilité d'une nouvelle diffusion, hors des circuits de distribution traditionnels (*via* les moniteurs et magnétoscopes). Si ce second aspect restera lettre morte (le producteur souhaitant distribuer le film en salles), certaines déclarations d'intention de Godard en portent la trace. Bien que nous n'en ayons pas fait mention, la dimension sociologique du film, exprimée par le choix de saynètes quotidiennes ayant trait, pour bonne part, à la sexualité, n'est évidemment pas sans rapport avec cette « idée de vidéo ». En effet, la réduction à la fois de la « chaîne » et de la distance avec le public, permise par la technologie électronique, va de pair avec un rapprochement, une concentration. Godard mène une investigation locale avec des moyens miniaturisés. Cet ancrage intime et quotidien sera d'ailleurs repris dans les expériences télévisuelles menées successivement par le cinéaste en 1976 et 1978.

Fig. 16

Fig. 17

2. Michelangelo Antonioni et la retouche : *Le Mystère d'Oberwald*, 1980

2-a Enjeux historiographiques de la couleur

Les journalistes français présents lors de la projection du *Mystère d'Oberwald* au Festival de Venise en 1980 évaluent le film au regard des ambitions prospectives d'Antonioni. Or, la plupart d'entre eux sont manifestement déçus. Michel Pérez écrit ainsi dans *Le Matin* :

> « L'expérience est loin d'être concluante. L'image est à faire peur, laide, mal définie, le son pâteux, les recherches sur la couleur que permet le système vidéo n'apportent rien qui n'ait été vu et revu chez les joyeux farceurs de l'aventure psychédélique et, dans le meilleur des cas, les effets plus ou moins féeriques auxquelles elles aboutissent font songer à un cinéma qui aurait des années de *retard* sur les fantaisies colorées au pochoir du temps de Méliès.[391] »

Avec la même ardeur, Robert Chazal estime, dans *France-Soir*, que

> « […] tous ces effets ne sont guère convaincants. Ils ont même quelque chose de primaire. Antonioni reconnaît lui-même qu'il a "à peine commencé à égratigner la gamme très riche des possibilités qu'offre l'électronique". Nous sommes bien d'accord avec lui. Plus encore, nous pensons que ces gratouillis superficiels n'apportent rien de neuf et que cet essai prétendument révolutionnaire est en *régression* sur l'utilisation de la couleur qu'avait faite Antonioni pour "Le désert rouge".[392] »

Pérez et Chazal déplorent tous deux un retour en arrière. Le premier évoque, en effet, un « retard » et le second une « régression ». Pérez compare, plus précisément, la pratique chromatique d'Antonioni au coloriage au pochoir « du temps de Méliès » c'est-à-dire les premiers temps du cinéma, convoqués ici comme un repoussoir – comme le contraire de l'innovation. L'évocation de cette période, largement méconnue du grand public en 1980[393], témoigne chez Pérez d'une certaine vision de l'histoire du cinéma, certainement informée par un « savoir implicite[394] ». L'historiographie française du cinéma, à l'époque, n'a pas encore

[391] Michel Pérez, « Le Mystère d'Oberwald », *Le Matin*, 6 septembre 1980. (Je souligne.)
[392] Robert Chazal, « Le Mystère d'Oberwald », *France-Soir*, 4 septembre 1980. (Je souligne.)
[393] Pour rappel, la redécouverte du « cinéma des premiers temps » est impulsée par le Congrès de la FIAF en 1978. La première publication française relayant l'événement date, quant à elle, de 1979. Il s'agit du numéro 29 des *Cahiers de la Cinémathèque* intitulé *Le cinéma des premiers temps (1900-1906)*, publié à l'hiver 1979 sous la direction d'André Gaudreault.
[394] Michel Foucault, « Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (entretien avec R. Bellour) » [1966], *art. cit.*, p.

connu de révision et décline, de manière générale, un modèle causal et linéaire (Sadoul, Mitry). Par conséquent, si aux yeux de Pérez, le film d'Antonioni est en « retard » sur le coloriage au pochoir, c'est certainement qu'il juge cette pratique chromatique *dépassée*. L'histoire du cinéma serait ainsi traversé par un progrès continu qui ne souffrirait aucun retour, aucune reprise. Il est d'ailleurs tout à fait concevable de lire l'adjectif « primaire », utilisé par Chazal pour caractériser les effets chromatiques d'Antonioni, comme une référence aux premières années du cinématographe. Le syntagme de « cinéma des premiers temps » émerge effectivement en même temps que la révision de l'historiographie mentionnée plus haut ; il n'est donc pas employé dans la presse en 1980. À la place, ces premières années sont généralement désignées par l'expression « cinéma primitif », avec une connotation d'immaturité, d'incomplétude[395]. De « primaire » à « primitif », il n'y a qu'un pas et la teneur du texte invite à le franchir.

Après la distribution tardive du film en salles, en 1989, Louis Skorecki invoque lui-aussi dans *Libération* cette période du cinéma pour décrire les effets composés par Antonioni :

> « Manipulations de débutant. Trucages primitifs. Jeux d'enfants. […] C'est une vieille beauté. Simple, maladroite, artisanale. […] Et, paradoxalement, ces pauvres effets sont de l'ordre du luxe quand ils parviennent à nos yeux suralimentés d'images trop nettes et trop vives : comme si l'overdose de cinéma trop travaillé, surchargé d'ombres et de lumières, redonnait à cette simplicité (à la limite de l'indigence) une dignité et une magie disparues ailleurs. Il est peut-être là, en fin de compte, le mystère-Antonioni : retrouver dans une technique d'avant-garde (la vidéo) les imperfections et les lourdeurs du cinéma des premiers temps. Faire d'un espèce de théâtre filmé un équivalent anachronique, maladroit, du cinématographe des origines.[396] »

Bien que Skorecki emploie à la fois l'adjectif « primitif », lié aux premières histoires du cinéma, et le syntagme « cinéma des premiers temps », associé à l'entreprise de révision amorcée à la fin des années 1970, son propos s'enracine dans les présupposés combattus pas la nouvelle historiographie. L'auteur reconduit, en effet, le modèle biologique d'un cinéma en devenir, dont les premières années correspondraient à un état infantile. Cela passe notamment

526.

[395] André Gaudreault a œuvré pour abandonner ce syntagme problématique au profit de celui de « cinéma des premiers temps ». Voir notamment André Gaudreault, « *Les Vues cinématographiques* selon Georges Méliès, ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)... », *op. cit.*, et André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, *op. cit.*

[396] Louis Skorecki, « Les no mans'land d'Antonioni », *Libération*, 6 janvier 1989.

par la figure du « débutant », responsable de « lourdeurs » et autres « imperfections ». Or, cette vision est le produit d'une déformation rétrospective, jaugeant le « cinéma des premiers temps » au regard d'un « mode de représentation[397] » ébauché par D. W. Griffith et progressivement normalisé – au détriment d'un autre, non moins cinématographique. La mention d'un « théâtre filmé » en particulier, décline un poncif historiographique généralement associé aux vues de Méliès et témoignant d'un phénomène bâtard, précédant en quelque sorte la maturation ontologique du cinéma, c'est-à-dire la pleine révélation de sa véritable identité[398]. Enfin, désigner le film d'Antonioni comme un « équivalent anachronique » de ce « théâtre filmé » auquel est réduit le « cinéma des premiers temps » explicite encore le modèle historique postulé. Invoquer, en effet, l'anachronisme du *Mystère d'Oberwald*, c'est écarter tout modèle historique qui admettrait la discontinuité comme mécanisme ordinaire. C'est donc encore une fois souscrire à une conception linéaire de l'histoire du cinéma fondée sur un progrès continu, une histoire au sein de laquelle chaque nouvelle pratique chromatique périmerait la précédente. Skorecki paraît bien ici appliquer l'enseignement de l'historiographie française première manière.

Si la critique paraît élogieuse, elle reconduit finalement sous une autre forme la sentence de « retard » ou de « régression » énoncée par les deux premiers commentateurs. L'auteur reconnaît, en effet, un certain charme aux effets d'*Oberwald*, en opposition à une esthétique dominante caractérisée par un rendu particulier (« images trop nettes et trop vives »), mais il s'agit là d'un charme manifestement désuet, trahissant une posture nostalgique (« dignité » et « magie disparues »). Le « luxe » de « l'indigence » irait, en quelque sorte, à rebrousse-poil de la marche de l'histoire.

Cette conception de l'histoire, à laquelle semblent se rattacher les trois commentateurs cités, est sensiblement différente de celle adoptée par le cinéaste. Celle-ci apparaît notamment dans un texte publié une première fois en 1980 dans *La Revue du cinéma – Image et son/écran*, puis réédité dans le dossier de presse du film à l'occasion de sa sortie en salles en 1989. Interrogé sur le cinéma des années 1980, le cinéma à venir donc, Antonioni commence par pointer la vanité des prédictions puis déclare :

---

[397] Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, *op. cit.*

[398] Voir par exemple : « De 1900 jusqu'à la fin de sa carrière – vers 1912 – l'évolution de Méliès est imperceptible ; il reste fidèle à son esthétique, celle du *théâtre filmé*. », Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, p. 30. Ou encore : « […] les premiers films [de Méliès] furent de simples représentations "filmées". Mais nullement du théâtre comme il est d'usage de le dire ; tout au plus de la "scénographie". », Jean Mitry, *Histoire du cinéma. Art et Industrie. I. 1895-1914*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Encyclopédie universitaire », 1967, p. 117. Malgré un raffinement terminologique, Mitry reconduit l'idée d'une captation scénique. André Gaudreault invalide cette conception dans son article « "Théâtralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès », *op. cit.*

> « Darwiniennement, je suis convaincu qu'il suffit d'une exception (c'est-à-dire d'un film différent des autres) pour donner naissance à un cours nouveau de la production cinématographique. Qu'est-ce que l'histoire du cinéma, sinon une liste d'exceptions ?[399] »

L'« exception » évoquée réfère bien sûr au *Mystère d'Oberwald*. La citation reproduite a le mérite de proposer une vision de l'histoire du cinéma susceptible d'informer une certaine idée de la vidéo. Tout d'abord, Antonioni recourt à cette figure de l' « exception ». L'électronique permettrait de réaliser des films littéralement exceptionnels car conçus avec des moyens matériels différents. Par exemple, le cinéaste mentionne, plus tôt dans le texte, un « contrôle » supérieur des composantes de l'image (et plus précisément ici, des composantes chromatiques) grâce à un appareillage spécifique. Ensuite, le cinéaste s'attarde moins sur les usages chromatiques effectués dans son film que la nouvelle flexibilité offerte par la technologie électronique. L' « exception » mentionnée n'est donc pas celle d'un cas d'usage ponctuel vanté comme novateur mais plutôt celle de nouvelles méthodes de tournage. Antonioni avoue d'ailleurs, avec humilité, qu'il ignore si son film « présente quelque nouveauté quant à l'utilisation de l'électronique[400] ». En d'autres termes, bien que le mode opératoire employé soit exceptionnel pour un film projeté en salles, le cinéaste ne prétend pas avoir mis au jour des usages chromatiques insolites. Il déclare d'ailleurs ne pas avoir expérimenté tous les possibles électroniques – notamment pour des raisons de limitations techniques temporaires et de délais de production[401].

Les commentateurs ont donc jugé *Le Mystère d'Oberwald* au regard d'ambitions manifestement mal comprises. Le film n'est pas censé représenter un point d'aboutissement témoignant d'une richesse électronique qui profiterait nécessairement au cinéma. Il constitue plutôt une tentative, un premier pas en direction d'un éventuel « cours nouveau de la production cinématographique ». Le malentendu tient également aux types d'histoires respectivement mobilisés. Si les journalistes invoquent, en effet, une histoire causale de la forme filmique, en convoquant notamment la figure de Méliès comme incarnation d'un archaïsme des origines, le cinéaste invoque plutôt une histoire des modes de production et de réalisation.

Dans ce même numéro de *La Revue du cinéma – Image et son/écran*, le commentateur italien Carlo di Carlo introduit un questionnement significatif. L'auteur inscrit, en effet, le

[399] Carlo di Carlo, « Antonioni parle de son nouveau film », *La Revue du cinéma – Image et son/écran*, n°351, juin 1980, p. 134.
[400] *Idem*
[401] *Idem*

« nouveau film » d'Antonioni à l'intérieur d'un contexte de crise :

> « Aujourd'hui, […] Antonioni repose le problème [de la couleur]. [Les] quinze années écoulées [depuis *Le Désert rouge*] semblent être comme un demi-siècle si l'on considère l'extraordinaire processus évolutif de la science, en l'espèce de la technologie des *mass media*, du monde des images. D'où ces questions : le cinéma est-il mort ? Survivra-t-il ? Cinéma et/ou télévision ? Quel cinéma pour les années 1980 ? […] Usant des possibilités absolument spécifiques des moyens électroniques de la vidéo, de ses capacités d'intervention directe et immédiate sur l'image et surtout de lecture visuelle simultanée, Antonioni nous propose aujourd'hui – novateur encore une fois – un nouveau mode d'expression, peut-être une *nouvelle image* qu'il a réussi à contrôler (voire à transformer durant le tournage) dans les moindres détails.[402] »

Di Carlo décrit une situation dominée par les avancées de la « technologie des *mass media* » c'est-à-dire les télécommunications de masse. Dans sa présentation, il semble évident que ce développement aille de pair avec une menace dont le cinéma serait la première victime. D'où cette question plutôt naïve : « le cinéma est-il mort ? ». Cette introduction est éclairante dans la mesure où elle constitue, en quelque sorte, le contrechamp du raisonnement d'Antonioni, pour qui l'électronique n'entre pas en opposition avec la pratique cinématographique. Le développement des *mass media* nourrit en effet la crainte, diversement reconduite dans la presse (les *Cahiers du cinéma* s'en font notamment l'écho en 1978[403]), de voir disparaître en bloc « le cinéma ». Dans ce contexte, la télévision est désignée comme le principal adversaire puisque la consommation accrue des images à domicile, notamment liée à un renouvellement de l'offre, est analysée comme la cause d'une désertion des salles obscures. Cette manière de poser le problème met face à face deux entités distinctes sans se soucier de l'historicité des modes de consommation des images en mouvement. La diffusion télévisée constitue, en effet, un mode de consommation, tout comme la salle obscure en constitue un autre. La diversité des modes ne saurait, cependant, engendrer une forme de cloisonnement ontologique du type : la télévision fera mourir le cinéma car les films télédiffusés, cela n'est plus du cinéma. Les données du problème sont donc posées, non pas en termes de cohabitation, mais bien de confrontation.

La seconde partie de la citation met l'accent sur l'altérité des procédés électroniques.

[402] *Ibid.*, p. 133.
[403] « Le cinéma a été un medium dominant. Il ne l'est plus. Il a eu le monopole de l'imaginaire de masse. Il ne l'a plus. C'est aujourd'hui un medium dominé, par la télévision bien sûr, mais surtout par tout langage publicitaire. », Serge Daney et Serge Toubiana, « Éditorial », *Cahiers du cinéma*, n°285, Paris, février 1978, p. 4.

Di Carlo en souligne la singularité au point de spéculer sur la naissance d'une « nouvelle image » sans toutefois en préciser l'espèce. L'auteur associe donc la particularité du mode opératoire électronique à l'éclosion supposée d'une nouvelle entité. Un tel discours paraît symptomatique d'une certaine manière de penser le cinéma. En effet, tel que semble le concevoir l'auteur, le cinéma serait une forme essentiellement close, déterminée par un appareillage, un support d'enregistrement et un mode opératoire précis, qui définiraient les limites de son identité. En d'autres termes, un changement de méthode et de moyens matériels entraînerait nécessairement une refonte identitaire. Cela explique, en tout cas, l'interrogation finale sur la finitude du cinéma.

Il faut noter, cependant, que cette « lecture visuelle simultanée », offerte par le retour vidéo et vantée comme un facteur de renouvellement, ne date pas de 1980. En effet, un cinéaste comme Jerry Lewis employait, dès 1956, l'assistance vidéo (ou *video assist*) afin de contrôler immédiatement l'efficacité de certains effets[404]. Or, cette méthode n'a pas soudainement marqué une rupture dans la carrière du cinéaste. Malgré un mode opératoire usant de la technologie électronique, Lewis a effectivement continué à tourner des films distribués en salles. En dépit du bon sens donc, di Carlo superpose un modèle biologique du cinéma (naissance/mort) sur l'histoire des techniques d'enregistrement et de traitement de l'image et du son.

2-b Le rendu en question

Parallèlement à ces implications historiques, Michel Pérez insiste sur la qualité de l'image et du son qu'il juge déplorable. À en croire les adjectifs mobilisés, le reproche touche à la précision du rendu puisque l'image est décrite comme « mal définie » et le son « pâteux ». L' « expérience » vidéo tentée par Antonioni est donc mal accueillie, notamment pour une question de matérialité. La vidéo est ainsi associée non pas à un gain mais à une perte. Quoique de manière plus modérée, Anne de Gasperi abonde en ce sens dans *Le Quotidien de Paris* :

> « […] d'une manière générale, les mille et une nuances de matières et de teintes, voulues par Antonioni, *se perdent* à l'écran, soit au cours de la première opération vidéo, qui n'a

[404] Coppola le désignera d'ailleurs comme un précurseur de son « cinéma électronique ». Voir, récemment, sa *Master Class* à la Cinémathèque française, « Francis Coppola dans les années 80, l'homme et son rêve », le 31 janvier 2015, dans le cadre du cycle « Toute la mémoire du monde 2014-2015 », consultable en ligne à l'adresse : http://cinema.arte.tv/fr/article/discussion-avec-francis-ford-coppola [Consulté le 26 août 2016]

> pas su rendre les contrastes et les reliefs attendus, soit au cours de la seconde, la plus délicate, le transfert de la vidéo sur la pellicule de film. On a l'impression d'un rétrécissement des volumes et d'un choc de couleurs indésirables dans la variation des teintes recherchées par l'auteur. Le jour n'est pas encore venu ou la vidéo pourra remplacer l'image miraculeuse du cinéma.[405] »

De Gasperi a le mérite de préciser les informations visuelles que les images vidéo, selon elle, ne seraient pas en mesure de restituer avec soin, contrairement aux images argentiques. L'auteur évoque, en effet, une perte à l'endroit des « nuances de matières et de teintes » ainsi qu'un « rétrécissement des volumes » et un « choc de couleurs indésirables ». En bref, la technique ne permettrait pas d'atteindre la finesse de l'argentique. La dernière phrase est sans équivoque, pointant la défaite de la vidéo au terme d'une hypothétique confrontation avec le cinéma.

L'auteur s'intéresse peu aux divers usages attribués à la couleur dans ce film, elle questionne uniquement le rendu, posé telle une composante essentielle. Sa mention d'une « image miraculeuse » en atteste : le cinéma est réduit à une matière d'image louée pour son raffinement. La matérialité de l'image a donc, ici comme chez Pérez, un effet répulsif qui rassure finalement la commentatrice. La vidéo ne pourra en effet aspirer à « remplacer » le cinéma qu'une fois hissée à son niveau de précision. Et selon l'auteure, elle en est encore loin.

Nous l'avons évoqué, De Gasperi privilégie un modèle descriptif qui est celui de la rivalité : les images argentiques et électroniques se disputeraient un certain monopole. C'est le sens de ce remplacement avorté. Or, manifestement, il s'agit là d'une réponse directe aux ambitions d'Antonioni. Voici, en effet, ce que le cinéaste déclare en 1980 :

> « Ce que je peux dire, c'est que la bande magnétique dispose de tous les atouts nécessaires pour *se substituer* à la pellicule traditionnelle. Les jeux seront faits en moins d'une décennie. Pour le plus grand profit de tous, à la fois économique et artistique. Dans aucun autre domaine que celui de l'électronique, la poésie et la technique ne marchent ainsi main dans la main.[406] »

Dans la mesure où cet entretien donné à la presse italienne est cité par Chazal dans sa recension du film en 1980, il est très probable que De Gasperi, « envoyée spéciale à Venise », y ait eu accès. Sa dernière phrase résonne donc probablement avec la substitution de la

[405] Anne de Gasperi, « Le Mystère d'Oberwald », *Le Quotidien de Paris*, 7 septembre 1980. (Je souligne.)
[406] Michelangelo Antonioni, « Presque une confession (1980) », *Écrits*, *op. cit.*, p. 307. (Je souligne.)

« pellicule traditionnelle » annoncée par Antonioni. Or, le cinéaste escamote tout à fait la question du rendu pour privilégier celle des « possibilités », c'est-à-dire des usages offerts par l' « électronique ». Il spécule sur un état de fait qui dépasse de loin l' « expérience » d'*Oberwald*. À noter, d'ailleurs, que ce terme d' « électronique » inclut non seulement l'enregistrement audiovisuel mais tout l'éventail de traitements possibles du signal vidéo. L' « électronique » recouvre, en effet, une *technologie*.

Antonioni prédit la relève de la pellicule par la bande magnétique en soulignant un double intérêt, artistique et économique. L'adoption de la vidéo engendrerait, selon lui, des économies substantielles et offrirait une flexibilité d'usage supérieure. Il convient donc de remarquer ici un déplacement sensible du centre d'intérêt entre la critique et le cinéaste. Le texte de De Gasperi indique, en effet, un attachement à la matière d'image argentique, implicitement désignée comme une valeur identitaire établie, alors que le cinéaste n'effleure même pas cette dimension matérielle et perceptuelle. En somme, pour Antonioni, le cinéma est autre chose qu'un rendu d'image[407].

La conclusion de l'extrait éclaire encore la vision du cinéaste : « Dans aucun autre domaine que celui de l'électronique, la poésie et la technique ne marchent ainsi main dans la main. ». Qu'est-ce à dire ? Antonioni paraît sous-entendre qu'en l'état, la technique cinématographique ne faciliterait pas les usages poétiques. D'où la nécessité du recours à la vidéo, désignée comme auxiliaire technologique.

Il n'y a donc aucune rivalité entre images dans les déclarations d'Antonioni. Le passage de relais souhaitée est plutôt présenté comme une phase d'amélioration du cinéma, non pas au niveau du rendu d'image mais au niveau des usages.

2-c Le refoulé de la technique

À sa sortie en salles en 1989, près de dix ans après sa réalisation, *Le Mystère d'Oberwald* suscite dans la presse généraliste des réactions très contrastées. Les déclarations les plus emportées réfèrent naturellement à l'utilisation de la couleur *via* la technologie

[407] Bien qu'il n'ignore pas cette dimension matérielle, déclarant rétrospectivement : « […] depuis que j'ai tourné *Il Mistero di Oberwald*, la technique électronique a fait des pas de géant. J'ai travaillé dans des conditions épouvantables. Mon système, c'était l'aéroplane de Lindbergh ! J'ai fait ce travail sans savoir comment j'arriverai à le terminer. Vous savez qu'avec le système PAL, les 625 lignes ne sont, en fait, que 575. C'est insuffisant, cette pauvreté des détails pour arriver à une définition beaucoup plus riche. Le résultat n'est pas satisfaisant. […] Aujourd'hui, il y a des bandes magnétiques de 800 lignes et même de 2000, qui donnent un résultat parfait. Il ne devrait plus y avoir de problèmes. Avec une telle technique à sa disposition, on pourrait faire des choses dont, avec le film, on n'a pas la moindre idée. », François Cuel et Bruno Villien, « Entretien avec Michelangelo Antonioni », *Cinématographe*, n°72, novembre 1981, p. 6.

électronique. Gérard Pangon écrit ainsi dans *Télérama* :

> « *Le Mystère d'Oberwald* est un drame romantique illustré au premier degré. Tourné en 1980, avant *Identification d'une femme*, ce film est une expérience d'Antonioni avec des caméras électroniques. Et, grâce à la vidéo – ou à cause d'elle – Antonioni joue sur les couleurs avec une naïveté confondante. Chaque personnage se déplace entouré d'une zone colorée qui lui est propre : violette, verte, jaune, ocre... Les couleurs s'affrontent ou se superposent sans jamais se fondre. C'est laid ! Et c'est agaçant. On en oublierait presque la présence éblouissante de Monica Vitti. Quelle tristesse ![408] »

À un premier niveau d'analyse, la vidéo est manifestement une affaire de goût. Pangon, comme Pérez et Chazal en leur temps, déplore effectivement la qualité des images – tandis que Marcel Martin, par exemple, en souligne au contraire la « splendeur » d'origine[409]. À côté de ce premier motif de reproche, Pangon dénie toute pertinence à la pratique chromatique d'Antonioni. Il évoque, en effet, une « [illustration] au premier degré » et pointe la « naïveté confondante » du cinéaste, mentionnant un unique geste cinématographique qui unirait à chaque personnage une couleur donnée. Telle que décrite par Pangon donc, la couleur dans *Le Mystère d'Oberwald* relève uniquement de l'attribution signalétique : la reine est flanquée de telle couleur, l'anarchiste de telle autre, etc. Or, si ce procédé d'émanation intervient effectivement dans le film, l'auteur n'en déploie pas ici toute la complexité, ni les significations possibles. Il ne mentionne pas les variations chromatiques au fil du récit, les correspondances psychologiques, etc. En outre, il réduit la diversité des usages à ce seul procédé, certes répété mais non exclusif.

Par hypothèse, le « premier degré » reproché pourrait éventuellement résulter d'un code couleur employé par Antonioni. Or, ce qui frappe avec force lors du visionnement d'*Oberwald*, c'est justement les écarts ponctuels entre l'orientation psychologique de certaines scènes et le symbolisme ordinaire des couleurs mobilisées[410]. Le cinéaste s'est d'ailleurs défendu d'appliquer le code usuel employé par le sens commun[411]. Autre élément pouvant

[408] Gérard Pangon, « Le Mystère d'Oberwald », *Télérama*, n° 2034, 4 janvier 1989.

[409] Marcel Martin, « Le Mystère d'Oberwald », *Révolution*, n°462, 6 janvier 1989 : « Tournant avec les caméras électroniques en usage à la télévision, [Antonioni] a obtenu des effets insolites dans la modification des couleurs au cours d'une même scène en fonction de l'atmosphère psychologique. Les couleurs ainsi obtenues sont d'une intensité et d'une luminosité superbes et leur traitement plastique est plus proche de la peinture que de la photo ; le film en vidéo a été transféré sur pellicule normale pour l'exploitation dans les salles et c'est celui qui est actuellement programmé : les images ont perdu quelque peu de leur splendeur mais restent enchanteresses. »

[410] Raymond Bellour rend compte de ce trouble en évoquant tantôt l' « arbitraire », tantôt la « motivation », présidant à l'usage des couleurs. Voir Raymond Bellour, « D'entre les corps » [1990], *op. cit.*, p. 186-198.

[411] Antonioni a notamment déclaré : « […] lorsque quelqu'un est en colère on dit qu'il voit "rouge" ; mais il pourrait tout aussi bien voir "jaune" si les circonstances le lui suggéraient. », Michelangelo Antonioni,

justifier la « naïveté » décriée : l'attribution d'une aura chromatique à tel ou tel personnage. Ainsi, le Comte de Fœhn est-il affublé d'un halo bleu violacé qui l'accompagne sans cesse et qui indique parfois, sur le mode du détail, sa présence proche en hors-champ. Cependant, cet usage est semblable à l'attribution d'un thème musical à un personnage, notamment dans le cinéma hollywoodien classique (mais pas uniquement) – thème lui-aussi soumis à des variations selon l'évolution psychologique de ce personnage au cours du film. L'attribution chromatique est certes moins discrète, elle dévoile la technique de front, mais elle ne paraît pas plus naïve.

L'auteur détaille quelque peu ses critiques en mentionnant le fait que les couleurs « s'affrontent » ou « se superposent » mais ne se « fond[ent] » à aucun moment. Cette remarque autorise à spéculer sur l'échelle normative qui a pu informer le raisonnement de Pangon. Pourquoi, en effet, aurait-il été souhaitable que les couleurs fusionnent ? Une réponse possible serait : pour se faire oublier. À en croire l'irritation de Pangon (« c'est agaçant »), il semble effectivement que la technique dans ce film parasite les acteurs et par prolongement, sans doute, le récit. Dans ce contexte donc, la fusion aurait peut-être permis un effacement de la technique.

Les récits fondés sur une exigence de transparence emploient généralement les couleurs comme des composantes stratégiques au sein d'une dramaturgie. Elles interviennent *via* des éléments relativement discrets, appartenant aux décors (un objet, un vêtement, une tapisserie, etc.), pouvant circuler et par là même faire circuler un affect ou une signification. Il s'agit d'un usage dramatique des couleurs, savamment disséminées à l'intérieur des scènes. Mais les couleurs du *Mystère d'Oberwald*, elles, sont comme plaquées sur les images sans justification intradiégétique réaliste. Elles se singularisent donc par leur artifice et possèdent, de fait, une force *distractive*. En bref, la couleur ne se dissout pas dans la mise en scène[412]. La « naïveté » déplorée par Pangon pourrait donc s'expliquer par une trop grande visibilité des procédures chromatiques, c'est-à-dire de la technique.

Au sortir de la projection du film à Venise, Chazal induisait lui-aussi cette même

« Entretien », in Aldo Tassone, *Le cinéma italien parle*, *op. cit.*, p. 26.

[412] David Bordwell est revenu sur ces « conventions » du « paradigme classique » hollywoodien au chapitre « Technicolor » de l'ouvrage-somme écrit avec Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1985. L'auteur écrit notamment à la page 355 : « While Technicolor could play up the spectacular and the artificial, the industry cautioned that color must not distract from the story. ». On peut également se reporter à l'article de Jean-Loup Bourget, « Esthétiques du Technicolor », in Jacques Aumont (dir.), *La Couleur en cinéma*, Milan, Paris, Mazzotta, Cinémathèque française, 1995, p. 110-119. Bourget écrit page 116 : « Le Technicolor s'en tient le plus souvent à la règle qui veut que la couleur se soumette, ou paraisse se soumettre, à la convention du réalisme même si elle est simultanément porteuse d'un sens psychologique ou symbolique (qui lui-même est bien sûr susceptible d'exister dans la réalité dénotée). »

prescription de refoulement, écrivant :

> « "L'Aigle à deux têtes", c'était de fort belles images au service d'un texte extrêmement brillant. "Le mystère d'Oberwald", qui conte le même drame de cette reine veuve et vierge qui découvre l'amour et le sens de la vie et du pouvoir avec l'homme qui voulait l'assassiner, n'est plus qu'un texte – d'ailleurs dénaturé et coupé – au service d'une mise en scène et d'une mise en images qui sont des fins en elles-mêmes.[413] »

Selon l'auteur, de Cocteau à Antonioni, la hiérarchie entre texte et images s'est inversée. Bien que la dernière formulation soit quelque peu ambiguë – il y a, en effet, contradiction à être « au service » de quelque chose qui serait sa propre « fin » –, Chazal déplore une certaine autonomisation de la « mise en scène » et de la « mise en images » par rapport au texte. En d'autres termes, les images seraient déprises de l'intrigue et vaudraient désormais pour elles-mêmes. *Le Mystère d'Oberwald* serait donc moins un film sur cette « reine veuve et vierge » qu'un film sur la couleur électronique. À noter, d'ailleurs, que le cinéaste italien a fait des déclarations allant dans ce sens, profitant d'un récit-prétexte éloigné de ses préoccupations pour expérimenter librement les possibilités d'un coloriage vidéo[414].

L'inversion hiérarchique décrite (et décriée) par Chazal suppose une articulation générale et normative entre le texte et les images, au cinéma. L'auteur semble, en effet, défendre un assujettissement de la technique au texte, comme garantie de qualité. C'est, du moins, ce que laisse entendre son admiration pour l'adaptation de Cocteau contre celle d'Antonioni. Le principal motif de reproche dans cette citation touche ainsi à l'affirmation de la technique au détriment du texte, puisqu'il « sert » désormais les images. En résumé, Chazal comme Pangon déplorent un retour du refoulé : celui de la technique.

De manière plus générale encore, cette conception de la technique comme transparente s'origine dans une certaine idée du cinéma, qui induit également l'exigence d'un rendu particulier. En effet, le film d'Antonioni n'est pas critiqué au regard de n'importe quelle

[413] Robert Chazal, « Le Mystère d'Oberwald », *art. cit.*

[414] « […] quel sens de légèreté n'ai-je pas éprouvé face à des événements dépourvus de complexité du réel à laquelle nous sommes habitués ! Quel soulagement que d'échapper aux difficultés d'un engagement moral et esthétique, à l'obsédant désir de s'exprimer ! Ce fut comme retrouver une enfance oubliée. », Michelangelo Antonioni, « Presque une confession (1980) », *art. cit.*, p. 306-307. Également : « J'ai appris à tourner sans engagement, complètement détaché, et puis j'ai appris la technique de la vidéo. La gamme de possibilités que la vidéo offre est extraordinaire, ça m'amusait beaucoup. […] quand j'ai fait *Le Mystère d'Oberwald*, c'était à mon avis une histoire détestable que je n'aimais pas du tout, mais j'ai eu un soupir de soulagement. Je me suis senti vraiment libre de faire des gestes techniques : ce n'est pas un film de, c'est un film dirigé par. […] La gamme de possibilités que la vidéo offre est extraordinaire, ça m'amusait beaucoup. Il y a un appareil qui s'appelle le correcteur de couleur qui est un jeu fantastique, ça m'a donné envie de peindre un de mes films en noir et blanc, *Il Grido* ou *L'Avventura*. », Serge Daney et Serge Toubiana, « Entretien : La Méthode de Michelangelo Antonioni », *Cahiers du cinéma*, n°342, décembre 1982, p. 62, p. 62-63.

pratique cinématographique, bien que l'échelle normative adoptée par les critiques fasse mine de se référer au cinéma en soi, au delà de la diversité de ses usages. *Oberwald* est critiqué au regard d'un cinéma fondé sur une intrigue servie par de belles images, dont la facture n'est pas censée se dévoiler. Un cinéma donc, qui en 1980 se poserait en hériter du classicisme hollywoodien.

2-d Sur le réalisme

Repartant de l'expérience du *Désert rouge* (1964), Antonioni a justifié son recours à la vidéo en invoquant le problème du réalisme :

> « Dans *Deserto rosso*, j'ai dû changer le visage de la réalité ; celle de l'eau, des routes, des paysages. Les peindre matériellement. Cela n'a pas été simple. Tant que l'on reste en studio, c'est encore assez facile, mais lorsque l'on tourne en extérieurs, violenter la réalité devient un vrai problème. Il suffit d'une gelée pour tout gâcher. J'avais peint en gris tout un bois pour qu'il évoque le ciment ; il a plu et la couleur est partie. […] Avec l'équipement électronique, on obtient exactement ce que l'on veut : à n'importe quel moment on peut ajouter, enlever, modifier la couleur de l'image ou d'une partie de celle-ci. La "télécaméra", en bref, permet de rendre la réalité bien plus malléable. Elle permet aussi une plus grande imagination.[415] »

> « […] je dois cependant ajouter [que *Le Mystère d'Oberwald*] est encore loin de satisfaire l'exigence, aujourd'hui plus sensible que jamais, d'un cinéma débarrassé des limitations du réalisme.[416] »

Le cinéaste voit dans la technologie électronique la possibilité de prendre ses distances par rapport à un réalisme manifestement appréhendé comme une contrainte. L'enregistrement mécanique des apparences engendrerait, en effet, un réalisme perceptif spontané qu'Antonioni souhaiterait *réinterpréter* grâce à une pratique chromatique. La marge d'intervention escomptée concerne donc en priorité la couleur. D'après la première citation reproduite, et contrairement à l'analyse de Chazal, le recours à la vidéo s'inscrit dans une forme de continuité par rapport aux préoccupations antérieures du cinéaste. L'électronique n'a donc pas fait éclore la conception d'un usage complètement neuf. Tel qu'Antonioni le présente, en effet,

[415] Michelangelo Antonioni, « Entretien », in Aldo Tassone, *op. cit.*, p. 24-26.
[416] Carlo di Carlo, « Antonioni parle de son nouveau film », *art. cit.*, p. 134.

l'électronique constitue plutôt un moyen de *faciliter* une pratique hybride malaisée – picturale *et* cinématographique – déjà éprouvée sur film[417]. L'anecdote célèbre du *Désert rouge* est d'ailleurs rapportée afin de souligner les difficultés pratiques d'une intervention picturale anti-naturaliste sur un paysage naturel – la réalité extérieure ne se laissant pas apprivoiser par le désir de l'artiste[418]. Or, l'électronique permet d'évacuer les contingences météorologiques en réduisant la réalité extérieure à une image, manipulable instantanément.

La vidéo est donc employée avec enthousiasme par Antonioni non pas comme une technique d'enregistrement d'images photo-réalistes, permettant éventuellement d'obtenir des durées plus longues, mais comme une technique d'*intervention*[419]. L'idée de vidéo induite par un tel projet est donc celle d'un *supplément* cinématographique. À l'encontre, par exemple, des considérations ontologiques discriminantes de Wenders, Antonioni souligne finalement l'homologie structurelle qui unit les images argentiques aux images vidéographiques. Si en effet, dans son raisonnement, la technologie électronique est susceptible de remplacer la technologie photochimique, c'est qu'elles partagent à égalité au moins une aptitude fondamentale : l'enregistrement d'images en mouvement. Cinema et vidéo, pour reprendre la catégorie forgée par Jacques Aumont, composent tous deux avec des « images temporalisées[420] ».

Le cinéaste défend l'investissement de l'imagination comme alternative à l'hégémonie du réalisme. C'est précisément à l'intérieur de ce projet que trouve place la vidéo. Pour un cinéaste qui respecterait une certaine morale de l'enregistrement, proscrivant toute atteinte à l'intégrité de l'empreinte physique des apparences (un cinéaste comme Wenders, par exemple[421]), le recours à l'électronique selon les justifications avancées par le cinéaste italien n'aurait pas d'intérêt. C'est pourquoi il faut souligner que l'idée de vidéo chez Antonioni est déterminée par une certaine idée du cinéma, « un cinéma débarrassé des limitations du réalisme » écrit-il.

Par ailleurs, il semble que la vidéo serve ici de passerelle entre deux pratiques : la

[417] Raymond Bellour propose ce rapprochement entre cinéma et peinture à propos du *Mystère d'Oberwald* dans le texte déjà cité, « D'entre les corps », *op. cit.*, p. 186-198.

[418] Voir à ce sujet Michelangelo Antonioni, « Le bosquet blanc », in Jean Durançon (dir.), *Caméra/Stylo*, n°3, « Michelangelo Antonioni », novembre 1982, p. 36-39.

[419] Sur la *praxis* du cinéaste affectée par les possibilités de la retouche électronique, Alain Bonfand écrit : « […] le cinéaste agit en peintre selon une logique de repentir et de substitution […]. », Alain Bonfand, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Images Modernes, 2003, p. 124.

[420] Jacques Aumont, *L'Image*, *op. cit.*, p. 122.

[421] À la question « Pourquoi filmez-vous ? », Wenders a notamment répondu : « Je n'ai pas de mémoire pour tout ce qui est théorie, et je ne me rappelle jamais bien quelque chose que j'ai lu, alors je ne peux citer exactement une phrase de Béla Balázs, qui m'a pourtant beaucoup ému, où il parle de la possibilité (et de la responsabilité) du cinéma de "montrer les choses comme elles sont", et que le cinéma peut "sauver l'existence des choses". Oui, voilà. », in Wim Wenders, « Pourquoi filmez-vous ? *Réponse à une enquête* » [1987], *La Logique des images. Essais et entretiens*, Paris, L'Arche, 1990, p. 10.

peinture et le cinéma. Grâce aux possibilités de « l'équipement électronique », Antonioni peut désormais *contrôler* très précisément les interventions chromatiques qu'il souhaite effectuer sur le matériau enregistré. Le cinéaste ne s'enthousiasme pas pour la création *ex nihilo* de mondes imaginaires générés par informatique, il adopte plutôt un position intermédiaire, entre l'enregistrement mécanique de la réalité extérieure et la retouche picturale comme modalité d'intervention plastique. Il y a donc finalement une forme de cohérence entre la méthode d'Antonioni, adoptée en vue de satisfaire une certaine conception du cinéma, et le reproche, diversement formulé dans la presse, d'une exhibition de la technique. La revendication d'imagination énoncée par le cinéaste implique, en effet, une révision du réalisme perceptif et la mise en avant d'une subjectivité organisatrice. Dans ce contexte, la technique exhibée apparaît comme l'indice d'une interprétation personnelle[422], attestant la présence d'un créateur à l'œuvre – un « grand imagier » ou « méga-narrateur » pour reprendre des figures narratologiques[423]. En revanche, le refoulement de la technique suppose un récit qui donnerait l'illusion de se raconter tout seul, un récit dont l'instance première s'interdirait toute manifestation intempestive. Or, la *praxis* décrite par Antonioni témoigne, au contraire, de manipulations artificielles et ostensibles :

> « Le système électronique est très stimulant. Il ressemble à un jeu. On vous met devant une console pleine de manettes grâce auxquelles vous pouvez ajouter ou enlever des couleurs, intervenir sur leur qualité et sur les rapports entre les tons. On peut ainsi obtenir des effets que le cinéma normal ne permet pas. En fin de compte, on s'aperçoit rapidement que ce n'est pas un jeu mais une nouvelle façon de faire du cinéma. Pas de la télévision, du cinéma. Une manière nouvelle d'utiliser enfin la couleur comme moyen narratif, poétique.[424] »

Le cinéaste établit une distinction générale entre deux manières de faire du cinéma. Il précise, au passage, que la vidéo peut appartenir au territoire cinématographique. Elle n'est pas condamnée à servir la télévision en vertu d'une affinité à la fois technologique et généalogique. Antonioni évoque d'un côté le « cinéma normal », qui suppose un usage restreint des couleurs, et de l'autre le cinéma électronique, qui jouit manifestement d'une plus

[422] Roberto Campari désigne d'ailleurs la couleur dans *Le Mystère d'Oberwald* comme un « élément primaire du langage », Roberto Campari, « "Il deserto rosso" et la couleur » [1985], in Carlo di Carlo (dir.), *Michelangelo Antonioni 1. 1942/1965*, Rome, Cinecittà International, 1987, p. 312.
[423] La première figure est due à Albert Laffay et la seconde à André Gaudreault, mais toutes deux recouvrent une même instance fondamentale. Voir notamment : André Gaudreault et François Jost, *Cinéma et Récit – II. Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990, p. 54-56.
[424] Michelangelo Antonioni, « Presque une confession (1980) », *op. cit.*, p. 307.

grande liberté d'interprétation chromatique. Le premier paraît contraint d'utiliser les couleurs enregistrées par la machine une fois pour toutes alors que le second offre des possibilités variées de retouche, de réinterprétation. De manière plus générale, la citation insiste sur la dimension ludique du coloriage vidéo. L'appareillage électronique offrirait, en effet, un certain nombre d'options et encouragerait par conséquent l'expérimentation (c'est le sens de la stimulation évoquée). La multitude de « manettes » reconfigure, en quelque sorte, la *praxis* du réalisateur de cinéma, désormais capable de changer *via* des procédures manuelles le « visage [d'une] réalité » enregistrée préalablement.

Antonioni circonscrit là deux pratiques distinctes, toutes deux cinématographiques. L'une, dominante, observant une certaine définition du réalisme – exploitant la technologie photochimique – et l'autre, marginale, à mi-chemin entre réalisme et imagination – profitant des facilités de l'électronique. Il faut noter, cependant, que cette dernière pratique se rencontre sur film depuis longtemps. Il suffit, en effet, de décentrer quelque peu le regard et de considérer, par exemple, le cinéma d'animation ou expérimental pour trouver des cas semblables de compromis entre réalisme et imagination. Il y a d'ailleurs une analogie à relever entre ces deux cinématographies et l'expérience d'Antonioni, concernant précisément la question de la *praxis*. En effet, ces deux exemples supposent généralement une pratique manuelle (il y a bien sûr des exceptions) qui recouvre une forme d'investissement subjectif : peindre, dessiner, découper, gratter la pellicule, etc. Comme il a déjà été mentionné, la couleur d'*Oberwald* se singularise par ses modalités d'apparition et son anti-naturalisme. Or, cet usage relativement autonome de la couleur a déjà été éprouvé par maints cinéastes expérimentaux (Len Lye, Stan Brakhage, etc.). Seulement, ces cinéastes se souciaient fort peu du récit et privilégiaient d'ailleurs généralement l'abstraction à la figuration – s'intéressant par exemple aux couleurs perçues les yeux fermés (Brakhage[425]) ou aux correspondances entre son et couleur (Lye[426]).

Chez Antonioni il y a à la fois récit et expérimentation chromatique. Ou plus précisément, l'expérimentation chromatique est conditionnée par le récit, par les personnages, une fois passés au filtre de l'interprétation du cinéaste. C'est pourquoi vraisemblablement la citation mentionne un double usage de la couleur, à la fois « narratif » et « poétique ». Antonioni ne conçoit le travail sur les variations chromatiques qu'appliqué à un matériau photo-réaliste. C'est, en quelque sorte, le paradoxe, ou à tout le moins la limite, de sa démarche. En effet, la conception d'un « cinéma débarrassé des limitations du réalisme » se

[425] Stan Brakhage, « Mon œil » [1963], in Nicole Brenez et Miles McKane (dir.), *Poétique de la couleur. Anthologie*, Paris, Auditorium du Louvre/Institut de l'Image, 1995, p. 127-129.
[426] Len Lye, « Voix et Couleur » [1936], in Nicole Brenez et Miles McKane (dir.), *op. cit.*, p. 89-93.

trouve tout de même flanquée d'une « limitation » minimale, déterminant le cadre de l'expérimentation menée. En d'autres termes, l'imagination du cinéaste s'exerce non pas à vide, mais à l'intérieur même d'une représentation fondée sur une exigence figurative et inscrite dans une structure narrative.

Un tel positionnement informe l'enthousiasme manifesté par Antonioni pour l'électronique et par prolongement, renseigne sur l'idée de vidéo implicitement induite. S'il s'agissait, en effet, pour le cinéaste de produire uniquement des œuvres cinématographiques en rupture stricte avec le réalisme perceptif, le cinéma d'animation ou expérimental auraient pu éventuellement représenter des alternatives au récit narratif photo-réaliste. Mais Antonioni paraît manifester, au contraire, la volonté de conserver un cadre identificatoire. Interrogé sur la différence entre *Oberwald* et le film *Tron* (1982) de Steven Lisberger, produit par les studios Disney et employant lui-aussi la technologie électronique, il déclare par exemple :

> « […] l'un, *Tron*, est le fruit d'un dessin fait par ordinateur, c'est en fin de compte un cinéma informatisé, fabriqué sur table, qui produit des images plates, avec une profondeur d'ordre pictural uniquement, tandis que l'autre, mon *Mistero di Oberwald*, est un cinéma qui, bien qu'il se serve de l'électronique, est beaucoup plus proche de la pellicule, en ce sens qu'il s'est toujours agi de mettre la caméra face à la réalité, avec ses volumes exacts et réels.[427] »

L'exemple de *Tron* peut valoir pour une certaine frange du cinéma d'animation. Le cinéaste décrit, en effet, des représentations informatiques qui *simulent* le réalisme perceptif. Cette « profondeur d'ordre pictural » n'est pas restituée par les objectifs d'une caméra argentique ou électronique ; il s'agit plutôt d'un *effet* de profondeur calculé par ordinateur selon les lois géométriques de la perspective. La mention d'une « [fabrication] sur table » réfère, plus généralement, à une dimension d'autarcie déplorée par Antonioni. Acteurs et caméras n'ont pas quitté le studio, ils ont, par conséquent, tourné le dos à la « réalité ». Au contraire, *Le Mystère d'Oberwald* rend compte d'un positionnement intermédiaire : Antonioni a filmé les acteurs *in situ*, dans un château et ses environs, puis a employé des procédés électroniques pour modifier les enregistrement originaux. Ces modifications s'effectuaient aussi parfois instantanément, en cours d'enregistrement. Il semble donc que le dépassement des « limitations du réalisme » préconisé par le cinéaste ne souffre pas l'abandon des « volumes exacts et réels » de la « réalité ». L'électronique ne représente donc pas pour Antonioni

[427] Michelangelo Antonioni, « Le réalisateur et l'électronique (1983) », *Écrits*, *op. cit.*, p. 164.

l'opportunité de s'abstraire des formes connues pour proposer des représentations proprement inédites, notamment soustraites à tout point vue anthropocentré, de laisser libre cours à une « imagination » débridée. Le cinéaste ne reconduit pas le discours vantant les possibilités démiurgiques de la technologie électronique, capable de tordre l'analogie à un niveau rarement atteint. Antonioni entretient plutôt une forme de *tradition* figurative, impliquant symboliquement la sortie hors du studio ou hors de l'ordinateur. C'est en ce sens qu'il faut lire, semble-t-il, l'analogie établie entre son film et « la pellicule ». *Oberwald* ressemble, en effet, à un film sur pellicule en ce qu'il maintient, contrairement à *Tron*, une fidélité à l'enregistrement mécanique des apparences extérieures.

La déclaration reproduite permet, en outre, de convoquer indirectement la question du rendu. Antonioni compare, en effet, son film au support argentique non pas en termes de matérialité d'image mais plutôt de norme représentative. De fait, ce « cinéma normal » ou dominant, associé toute à l'heure à la contrainte des couleurs « naturelles » (uniquement interprétées par la machine, donc) ferait signe vers une pratique ordinaire excluant l'abstraction ou la re-création totale de mondes imaginaires.

La position d'Antonioni témoigne d'une tension entre deux formes de croyance. Le cinéaste postule, en effet, une révision du réalisme mais manifeste un attachement à l'empreinte physique des corps[428]. Il y a donc, semble-t-il, plusieurs types de réalisme à distinguer si l'on veut tout à fait saisir la démarche d'Antonioni. Tout d'abord, le cinéaste, malgré les apparences, semble finalement observer une morale de l'enregistrement. Il lui importe, en effet, de tourner avec des acteurs et actrices de chair et d'os, inscrits dans un décor, présents *hic et nunc* devant l'objectif d'une caméra, afin de produire des représentations qui puissent entretenir avec « la réalité » un rapport d'analogie. L'exactitude des « volumes » escomptée par le cinéaste et l'exigence d'une profondeur tangible (que les acteurs puissent physiquement parcourir) attestent ainsi une volonté de réalisme perceptif. Il s'agit non pas de simuler la perception d'un monde mais bien d'enregistrer matériellement un matériau profilmique appartenant à ce monde. Il semblerait, cependant, que l'exactitude chromatique ne soit pas recherchée avec le même soin. Les couleurs prétendument réelles, celles enregistrées mécaniquement par une caméra, sont, en effet, assimilées à une entrave, une « limitation ». En somme, le cinéaste désigne la couleur comme le lieu possible d'une manifestation expressive, poétique, contrairement au volume qui, semble-t-il, n'engagerait pas les même possibilités

[428] Raymond Bellour, « D'entre les corps », *op. cit.*, p. 190 : « Il s'agit bien, sans médiation d'aucune sorte, sans filet, de garder d'un côté le réel, l'histoire, le(s) personnage(s), les corps, la subjectivité, les sentiments ; mais de l'autre, il s'agit d'inventer (comme aux plus beaux temps du muet, mais bien plus radicalement) une façon de les interpréter pour suggérer leur modalité intérieure : c'est-à-dire accéder à un degré de matérialité (physique et psychique) qui se situe à la fois en deçà et au-delà du contour de réalité imposée par la saisie photographique. »

d'interprétation. Or, il va sans dire qu'une telle distribution s'explique surtout par l'affinité toute personnelle du cinéaste pour la couleur. En effet, le trait dans le cinéma d'animation, par exemple, assurant la délinéation de tout objet représenté (personnages, décors, accessoires, etc.) peut lui-aussi assurer le rôle d'un vecteur expressif, véhiculant à la fois l'identité graphique d'un auteur (une subjectivité visible, donc) et certaines inflexions concernant l'évolution du récit et/ou la psychologie des personnages. Autrement dit, dans certaines pratiques cinématographiques, le volume prend en charge ce qu'Antonioni fait assumer à la couleur. Il y a donc le réalisme des formes, qui apparaît comme nécessaire, et celui de la couleur, qui s'avère embarrassant. En résumé, l'électronique permet à Antonioni d'atteindre une forme d'équilibre entre l'enregistrement des corps et la matérialisation d'une force expressive.

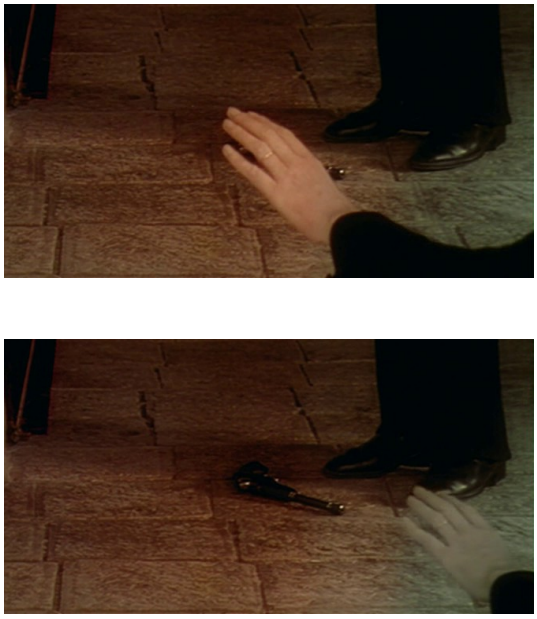

Fig. 18

2-e La couleur comme matière, la retouche comme performance

Il semble que les commentateurs du *Mystère d'Oberwald* se soient attardés en priorité sur la couleur comme réservoir sémantique ambigu. Cependant, la déclaration d'Antonioni soulignant la dimension ludique des manipulations électroniques *via* une multitude de « manettes », parfois en cours d'enregistrement, invite à commenter la pratique chromatique en termes de *performance*[429]. Il ne s'agit pas, bien sûr, de s'abstraire des significations éventuelles mais de les articuler à la *plasticité* d'une matière chromatique derrière laquelle se lit plus directement l'intervention du cinéaste.

La couleur intervient à plusieurs reprises dans le film sans que le spectateur puisse le justifier de manière rationnelle. Elle se donne à voir pour ce qu'elle est c'est-à-dire une matière de l'expression. De fait, ces moments de basculement sont précisément ceux qui signalent en creux la présence d'une instance organisatrice. Ces interventions chromatiques se font sur le mode furtif de l'apparition-disparition. Par exemple, dans les premières minutes du film, la dame de compagnie de la reine ouvre une fenêtre alors que dehors, la tempête fait rage. Une bourrasque de vent s'engouffre avec grand bruit et l'image s'emplit de vert. Puis d'autres fenêtres s'ouvrent sous l'action du vent, faisant réapparaître la même couleur. Le vert apparaît donc par intermittence à mesure que s'engouffrent les bourrasques. Épousant les qualités du vent, il surgit ponctuellement puis disparaît en quelques secondes. Plus tard, la reine ouvre à son tour une fenêtre et le même phénomène se produit. Il paraît pour le moins délicat d'associer cette couleur à un personnage en particulier dans la mesure où elle surgit même lorsque le vent ouvre les fenêtres. Le vert matérialiserait donc plutôt l'intrusion de la tempête. Mais ce qui nous intéresse surtout ici tient aux modalités de présence chromatique. L'apparition et la disparition du vert sont, en effet, commandées par Antonioni en fonction des ouvertures de fenêtres à l'image. De fait, ces événements surnaturels, répondant apparemment à une logique systématique, signent la présence d'une instance agissant directement sur les images.

Autre exemple produisant un effet semblable. La reine raconte à Sébastien, le poète révolutionnaire venu pour la tuer, les circonstances de la mort du roi, assassiné. Elle explique qu'au cours d'une promenade, un homme s'est approché du monarque et lui a recouvert la poitrine de fleurs, puis il en extirpa soudain un couteau, faisant jaillir du sang sur les genoux

[429] Seymour Chatman a insisté sur cette dimension : « La technique des caméras multiples contrôlées par une console centrale où il peut mélanger les couleurs et les angles et les distances donnent à Antonioni ce qu'il a toujours désiré : un moyen de voir exactement ce qu'il tourne, pendant le processus même du tournage. », Seymour Chatman, « "Il mistero di Oberwald" : une approche mélodramatique » [1985], in Lorenzo Cuccu (dir.), *Michelangelo Antonioni 2. 1966/1984*, Rome, Ente Autonomo Gestione Cinema, 1988, p. 409.

de la reine. Or, à l'image, cette dernière information est accompagnée d'un mouvement de caméra descendant puis d'une brève irruption écarlate. Cadrant d'abord le visage de la reine en gros plan, la caméra bascule puis s'interrompt sur un bouquet de fleurs, soudain recouvert d'une couleur rouge sang. La caméra remonte et retrouve le visage de la reine quand celle-ci demande à son hôte s'il a faim. Qu'est-ce à dire ? Tout d'abord, la couleur intervient comme la brusque matérialisation du fait raconté. La reine évoque, en effet, un flot de sang qui a recouvert les fleurs et nous voyons à l'image des fleurs teintées de rouge. Cette insistance de la part d'Antonioni indique vraisemblablement que le souvenir de ce drame est encore si présent que la reine, littéralement, revoit ces fleurs maculées. En ce sens, la couleur est employée dans un rapport de redondance avec la parole. Mais comme pour l'exemple précédent, cette apparition chromatique est une fois de plus motivée par un élément intradiégétique qui fait en quelque sorte office de signal. En effet, dès que la reine mentionne le couteau et le sang la caméra descend, cadre les fleurs, la couleur surgit, puis la caméra recouvre sa position initiale. Comme Antonioni a précisé que certaines interventions chromatiques ont été exécutées en cours de tournage, *hic et nunc*, nous ici faire l'hypothèse que ce surgissement a été commandé dès que la caméra a cadré le bouquet. Cette hypothèse est notamment renforcée par le fait que l'enchaînement décrit est effectué dans la durée. Il n'y a effectivement aucune coupe apparente et contrairement à d'autres usages chromatiques dans le film, la couleur emplit le cadre entier et non pas seulement une portion d'image. C'est pourquoi, pensons-nous, Antonioni a pu effectuer la manœuvre au cours du tournage selon un enchaînement concerté. Ce qui donne l'impression au spectateur que l'apparition est conditionnée par un élément du film en train de se dérouler. En somme, cette dimension performative est perceptible lorsque les apparitions chromatiques sont effectuées comme en réaction directe à certains appels, dans la durée des plans.

Autre exemple, lorsque la reine dévoile son amour à Sébastien, elle prononce par exemple les mots « mon amour » et l'image est aussitôt inondée d'un bleu-gris enveloppant les deux amants et effaçant le décor alentour. Dans ce cas précis, la couleur est semblable à un brouillard, une matière presque palpable isolant le couple du reste du monde. La couleur a donc ici plusieurs fonctions possibles. Puisqu'elle surgit immédiatement à la suite des paroles prononcées et envahit à la fois l'écran et l'espace diégétique, elle peut matérialiser le sentiment de la reine, submergée d'émotion ; en d'autre termes, la couleur submerge l'écran de la même façon que l'amour submerge la reine. Ensuite, en tant qu'élément plastique, la couleur permet de signifier une relation d'exclusivité entre les deux amants en ceci qu'elle les réunit au sein d'un même milieu, à l'exclusion des autres personnages et de tout objet visible. Littéralement

donc, la couleur abstrait les deux personnages de tout contexte reconnaissable et les inscrit dans un vide évoquant sans doute l'absolu de leur amour[430]. En outre, il convient de noter, une fois de plus, que la couleur tombe sur les personnages dès que « mon amour » est prononcé, tel un signal lancé à Antonioni derrière sa console.

Enfin, sur un mode réflexif, la scène finale contient un indice possible de ce mode opératoire. Quand la reine apprend que Sébastien s'est empoisonné, elle le pousse à bout afin qu'il n'ait plus d'autre choix que la tuer. L'homme tire alors un coup de feu sur la reine, qui avoue avoir manigancé ce régicide afin que les deux amants meurent ensemble. Ils ne pouvaient s'aimer au grand jour, ils s'aimeraient donc une fois réunis dans la mort. Après avoir reçu le coup fatal, la reine fait un geste de la main en direction de son amant. Le cinéaste inscrit alors cette main au centre du plan, en vue subjective ou semi-subjective. La main balaie le cadre, recouvre une seconde le pistolet à terre, face à elle, puis sort par la droite. Or, dès que la main atteint le coin inférieur droit, elle passe de sa couleur naturelle à une teinte grise (fig. 18). Puis le plan suivant des amants à l'agonie est recouvert par cette même couleur grise. De fait, ce mouvement de balayage de la main métaphorise un passage : de la vie à la mort, des couleurs naturelles au gris. Seulement, après avoir échoué à se tenir par la main, les deux amants morts, gisant au sol, retrouvent des couleurs naturelles. Le plan où la garde royale fait irruption sur les lieux est ainsi scindé en deux portions d'images affichant chacune des couleurs différentes : la garde est grise, surcadrée dans le fond l'image, tandis que les amants revêtent des couleurs naturelles, à l'avant-plan. Le cinéaste effectue en quelque sorte un split-screen chromatique. Une fois de plus, la couleur est envisagée comme un environnement qu'auraient seuls en partage les deux amants – manière de souligner l'exclusivité de leur amour et surtout, ici, de transcender la finitude humaine. En attribuant effectivement à la mort les couleurs de la vie, Antonioni la désigne comme le refuge éternel du couple, la continuation de leur amour – et rompt, plus accessoirement, avec une représentation conventionnelle. Mais ce qu'il ne faut pas manquer de noter dans le cas analysé, c'est que le changement de couleur s'est effectué sur une image emblématique : la main de la reine balayant le champ. Cela souligne, pensons-nous, l'idée selon laquelle c'est bien l'action de la main – celle du cinéaste-peintre – qui provoque ces changements chromatiques au cours du tournage.

[430] Cet usage peut être rapproché de la définition donnée par Seymour Chatman de la fonction de la couleur dans le film *Deserto rosso* : « […] la couleur n'est pas tant le symbole d'une émotion, mais le signe des effets que cette émotion a eu sur la perception du monde de la part des personnages. », Seymour Chatman, « La grande tétralogie. Forme cinématique » [1985], in Carlo di Carlo (dir.), *Michelangelo Antonioni 1. 1942/1965*, *op. cit.*, p. 342.

L'« idée de vidéo » induite par *Le Mystère d'Oberwald* est associée à une dimension expérimentale. Nous l'avons évoqué, Antonioni distingue dans sa pratique deux niveaux fondamentaux : un support relativement indifférent, ou à tout le moins flanqué d'une certaine incomplétude, et un régime de retouche chromatique envisagé à la fois comme le lieu de l'expérimentation et comme une modalité d'expression du cinéaste, dirigée vers une forme de vérité. Antonioni appose effectivement sur l'image des couleurs qui forment une couche expressive et sémantique supplémentaire. Par ailleurs, cette dimension expérimentale suppose, comme chez Godard cinq ans auparavant, et comme chez Coppola deux ans plus tard, un investissement physique, tactile, les apparitions chromatiques étant commandées au moyen d'un clavier. Si Antonioni a commenté le recours à la technologie électronique sous l'angle d'un *progrès* dont le cinéma, libéré des entraves du réalisme perceptif, serait bénéficiaire, une certaine frange de la critique, au contraire, a plutôt appréhendé *Oberwald* en termes de *régression* – régression quant à la finesse de la matière d'image et la discrétion des usages chromatiques.

3. Une orchestration en solitaire : *One from the Heart*, Francis Ford Coppola, 1982

3-a Les images en vedettes ?

L'accueil réservé à *One from the Heart* (Francis Ford Coppola, 1982) par la presse généraliste présente plusieurs points de correspondance avec celui du *Mystère d'Oberwald* (en 1980 puis en 1989). Tout d'abord, le film est critiqué au regard des productions d'antan. Plusieurs commentateurs, en effet, pointent la trivialité du film de Coppola (apparence des protagonistes, chorégraphies, imagerie) en rupture avec la splendeur passée des chefs d'œuvre de la comédie musicale américaine (revient plus régulièrement le nom de Minnelli). Ensuite, apparaît à diverses reprises l'expression normative d'un refoulement de la technique. Certains journalistes déplorent effectivement une réorientation de l'intérêt premier de Coppola par rapport aux cinéastes de l'âge d'or. L'intrigue et ses protagonistes importeraient désormais moins que la « confection[431] » virtuose des images. Enfin, beaucoup notent un écart considérable entre les moyens électroniques déployés, censés exemplifier un projet d'avenir, et la modestie du scénario. Cependant, il semble que les ambitions prospectives de Coppola soient accueillies avec davantage de bienveillance que celles d'Antonioni, pourtant très proches. L'attractivité du film, ainsi qu'une certaine cohérence entre l'artifice de la forme et le propos, expliquent sans doute cet écart.

Plusieurs recensions établissent un même déséquilibre entre différentes composantes filmiques :

> « Le dernier film de Francis Coppola a été fraîchement accueilli aux États-Unis précisément parce que son souci principal est d'exhiber un décor, au détriment de l'analyse psychologique des personnages. Il y a un malentendu.[432] »

> « L'ennui est que ce cadre somptueux habille la plus médiocre, la plus conventionnelle, la plus indigente des romances-photos pour bibliothèques de gare.[433] »

> « Décors, lumières, couleurs, musiques sont les vraies vedettes de ce film à l'intrigue volontairement banale (du type un garçon vit avec une fille, la fille quitte le garçon, etc.).

[431] Nous empruntons le terme à Albert Cervoni qui sous-titre sa recension du film « De la (très) bonne confection ». Albert Cervoni, « Petites aventures et grand amour. De la (très) bonne confection », *L'Humanité*, 2 octobre 1982.
[432] Jean-Luc Douin, « Coup de cœur. La Symphonie des néons », *Télérama*, 29 septembre 1982.
[433] Dominique Jamet, « Pour pleurer dans les "drive in" », *Le Quotidien de Paris*, 7 octobre 1982.

Cela peut gêner.[434] »

> « A priori, on hésite à se déplacer pour un film qui s'appuie sur une trame aussi mièvre... Pourtant, Coppola en fait une œuvre à part entière : il voit les choses à sa manière, donne une place prépondérante aux sons, aux couleurs et aux décors et utilise les techniques d'avant-garde en les soumettant à son imagination.[435] »

En résumé, les personnages et la trame narrative sont globalement décriés car ils ne présenteraient rien de neuf, obéissant plutôt à des schémas rudimentaires jugés éculés. Tandis que d'autres composantes, au contraire, sont mentionnées pour leur qualité : le décor, la lumière, la couleur et la musique. Il y a donc une distribution critique entre d'un côté l' « habill[age] » (pour reprendre le terme de Dominique Jamet) et de l'autre l'intrigue et ses protagonistes. Ensuite, il est dit que cet habillage est présenté avec ostentation. Jean-Luc Douin évoque en effet une « exhib[ition] » du décor quand Joël Blocker le range parmi les « vedettes » aux côtés des autres « lumières, couleurs, musiques ». Françoise Boisard insiste, pour sa part, sur la « prépondérance » accordée à ces composantes. Cette dernière commentatrice a le mérite de souligner la part d'intervention visible que dévoile cette hiérarchie entre l'habillage et l'intrigue. Boisard pointe effectivement la vision singulière de l'auteur (« il voit les choses à sa manière ») au service d'une pratique gouvernée par l'« imagination ».

À noter que ce même terme d' « imagination », opposé au « réalisme », intervenait dans les déclarations d'Antonioni comme le registre électif de la technologie électronique. En ce qui concerne Coppola, il semble donc, selon Boisard, que l'habillage représente en quelque sorte ce qu'était la retouche chromatique pour Antonioni à savoir, la possibilité de s'exprimer frontalement selon son imagination. De même que le récit de Cocteau – bien que réécrit – ne représentait rien d'autre qu'un prétexte pour l'expérience d'*Oberwald*, l'intrigue et les personnages chez Coppola constitueraient, à première vue, un simple support nécessaire à la pleine expression d'un « habillage » envisagé comme le lieu d'une manifestation subjective. Ainsi, peut-être est-il possible d'appliquer à *One from the Heart* la formulation dont Antonioni a usé pour décrire rétrospectivement son *Mystère d'Oberwald* : « ce n'est pas un film de, c'est un film dirigé par[436] ». Le recours à l'électronique permettrait donc, hypothétiquement, d'exacerber cette fonction de *direction*, ce qui suppose la mise en avant et donc la

[434] Joël Blocker, « Coppola a encore frappé », *Le Point*, n°488, 25 janvier 1982.
[435] Françoise Boisard, « Pas spontané », *Minute*, 2 octobre 1982.
[436] Serge Daney et Serge Toubiana, « Entretien : La méthode de Michelangelo Antonioni », *Cahiers du cinéma*, n°342, décembre 1982, p. 62.

reconnaissance d'une subjectivité organisatrice. Coppola confirme ce processus créatif, déclarant :

> « La *MGM* me proposa le script de *One from the heart* et je le lus. L'histoire se passait à Chicago, une histoire très ordinaire. Et je me suis dit que ce serait bien de faire un petit film, qui serait commercial et qui, en même temps, me permettrait de faire des expériences. […] J'ai délibérément choisi cette histoire parce que je pensais que si j'entrais dans la psychologie des personnages (et j'en suis parfaitement capable), il me serait impossible de "faire" le style que je voulais. […] ; si vous voulez que les décors et les chants soient aussi importants que les acteurs, alors vous devez avoir une histoire très simple, sinon vous n'arriverez à rien. Et je voulais savoir jusqu'à quel point je pouvais la simplifier.[437] »

Coppola se défend d'avoir négliger la psychologie des personnage par incapacité. Il précise, au contraire, qu'il était bien capable de tirer le film dans cette direction mais qu'il a délibérément refusé cette option afin de construire un canevas à partir duquel il pouvait « faire des expériences ». D'un film à l'autre, d'Antonioni à Coppola, il est frappant de constater qu'un même protocole expérimental est mobilisé. Coppola revendique, en effet, une simplification volontaire du récit quand Antonioni mentionne à la fois un « respect détaché[438] » à l'égard du texte de Cocteau et un manque d'affinités évident pour le type d'histoire racontée. Il semblerait donc que le recours à l'électronique soit appréhendé comme un apport relativement autonome par rapport au récit. Ce qui a pour conséquence de produire une forme de fracture au sein des films, déplorée par une partie de la critique. L'usage prescrit par les deux cinéastes s'affiche, en effet, de front, comme une couche supplémentaire. Il ne se dissout pas dans la mise en scène. Cela explique notamment la dimension distractive attachée à la couleur dans *Oberwald*, surgissant ponctuellement sur un matériau préexistant relativement hermétique à ce supplément. Coppola justifie, cependant, la simplification du récit par une volonté d'équilibre. Il désire traiter à égalité toutes les composantes de l'image, ce qui induit, semble-il, une réduction fondamentale du matériau premier, la trame narrative. Selon le cinéaste, ce traitement préalable garantirait la lisibilité du film. Si les personnages s'avéraient trop complexes, l'habillage correspondant peinerait à véhiculer des significations claires. En d'autres termes, Coppola postule une forme d'organicité entre toutes les matières de l'expression, toutes les composantes du film, au service de la représentation d'un univers

[437] Serge Daney et Jean-Luc Douin, « Coup de paroles », *art. cit.*
[438] Michelangelo Antonioni, dossier de presse du *Mystère d'Oberwald*, 1989, p. 4.

cohérent. Par ailleurs, à la sortie du film, le cinéaste a également déclaré « [détester] les films où le spectateur se sent[ait] si impliqué qu'il perd[ait] la notion de lui-même », précisant que *One from the Heart* était plutôt « irréel et poétique »[439]. Coppola prend donc position contre un modèle spectatoriel dominant fondé sur l' « absorption diégétique[440] » (Gunning). Le spectateur de *One from the Heart* serait conscient de lui-même et de la distance entre le spectacle sur l'écran et sa situation dans la salle.

Si l'électronique était défendu par Antonioni comme le « domaine » où « poésie et technique [marchaient] main dans la main[441] », il semble que Coppola souscrive lui-aussi à un usage dirigé vers la transfiguration des apparences extérieures – vers une certaine poésie.

3-b Une vision poétique

Le recours à l'électronique est donc doublement justifié : il engage à la fois un mode opératoire renouvelé et une certaine « vision » :

> « Il serait dommage que le cinéma se restreigne à la vision naturaliste qui prévaut actuellement. Il y a toutes sortes de possibilités d'expression que nous n'avons pas assez utilisées et les techniques venues du théâtre peuvent nous être très utiles à cet égard. Les cinéastes de l'underground avaient la liberté de faire ce que je voudrais faire parce qu'ils investissaient très peu d'argent, mais je tiens à travailler dans la même direction avec de grands moyens, ce qui est difficile parce que le cinéma n'est pas libre, à cause des financiers, à cause des journalistes pour lesquels un film n'est bon que s'il ressemble à quelque chose qu'ils connaissent déjà.[442] »

Là encore, il faut noter la proximité entre les déclarations d'Antonioni et celles de Coppola. Le premier cherche effectivement à se « débarrass[er] des limitations du réalisme[443] » quand le second entend se détacher d' « une vision naturaliste ». On se souvient que le réalisme mentionné par Antonioni recouvrait avant tout un réalisme perceptif, celui qui imposait aux images les « couleurs naturelles » du monde extérieur. La « vision naturaliste » de Coppola, identifiée à une réduction des possibilités expressives du cinéma, semble tout autant concerner

[439] Monique Pantel, « Le nouveau scénariste de Francis Coppola : … un robot ! », *France-soir*, 29 septembre 1982.
[440] Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *art. cit.*, p. 61.
[441] Michelangelo Antonioni, « Presque une confession (1980) », *op. cit.*, p. 307.
[442] Michel Pérez, « Coppola prépare une machine à remonter le temps. », *art. cit.*
[443] Carlo di Carlo, « Antonioni parle de son nouveau film », *art. cit.*, p. 134.

ce réalisme perceptif et sans doute également le dogme de la vraisemblance spatio-temporelle. En effet, le visionnement de *One from the Heart* permet *a contrario* de saisir au moins deux caractéristiques formelles de cette « vision » dominante : la limitation nécessaire du champ perceptif (par le hors-champ) et la solidarité physique entre corps et décors.

La citation de Coppola a le mérite de déprendre les « possibilités d'expression » de l'innovation technologique. Le cinéaste évite, en effet, d'aligner une histoire progressiste de la forme filmique sur l'histoire des techniques. Il évoque, au contraire, un usage qui n'aurait pas été suffisamment employé et qui mériterait d'être repris. Un usage en affinité, semble-t-il, avec « les techniques venues du théâtre » et que l'électronique permettrait de remettre en pratique. Ensuite, Coppola esquisse un rapprochement avec l'*underground* qui autorise à spéculer sur une possible idée de vidéo. En dépit d'un appareillage massif nécessitant le concours de plusieurs techniciens, le choix de l'électronique est envisagé comme la possibilité de jouir d'une plus grande « liberté » – ce qui suppose davantage de choix directement reliés aux vœux du cinéaste.

La référence à l'*underground* dans le contexte d'un « petit film commercial » n'est pas sans présager quelques singularités. À tout le moins, le couplage des deux cinématographies annonce une tension qui tient justement à cette question de la liberté. En effet, bien que Coppola ne cite pas de personnalité en particulier, l'*underground* réfère historiquement à une génération de cinéastes américains émergeant après la Seconde Guerre mondiale et animée par un refus du cinéma dominant – hollywoodien, pour bonne part – et de ses exigences (techniques et acteurs professionnels, contraintes de production, de scénario, etc.). Plus largement, l'*underground* appartient à cette vaste catégorie qu'est le « cinéma expérimental » et dont Dominique Noguez a proposé une définition générale dont l'un des aspects s'avère crucial pour comprendre les enjeux du couplage effectué par Coppola.

L'un des critères définitoires privilégiés par Noguez concerne la forme des films dits expérimentaux. Selon le théoricien, la forme la moins figurative demeurerait malgré tout « un champ de significations intrinsèques ou extrinsèques[444] », directement perceptible au regard des revendications du cinéaste, ou indirectement par l'exégèse. Il n'est donc pas question de distinguer hermétiquement le fond de la forme. Cependant, Noguez écarte la signification en tant que telle des priorités du cinéma expérimental. Importerait moins le contenu du message, pour parler en termes linguistiques, que sa forme. D'où cette formule : le cinéma expérimental serait « intransitif », il n'aurait « pas d'autre complément d'objet, pas d'autre objet, que lui-

[444] Dominique Noguez, « Qu'est-ce que le cinéma expérimental ? », *op. cit.*, p. 28.

même »[445]. En d'autres termes, le cinéma expérimental aurait comme horizon l'exploration de ses propres moyens[446]. Comme nous l'avons déjà évoqué, Noguez applique au cinéma les fonctions de la communication de Roman Jakobson et tire la conclusion suivante : le film expérimental est un film où « le destinateur tend à primer sur le destinataire et surtout où la fonction poétique l'emporte largement[447] » sur les autres fonctions. Le cinéma expérimental se préoccuperait donc moins de signification que de mise en forme.

Cette lecture jakobsonienne du cinéma expérimental résonne bien entendu avec les démarches respectives de Coppola et Antonioni. En effet, ce « destinateur » prévalant sur le « destinataire » évoque à la fois Antonioni s'amusant avec la couleur électronique à partir d'une histoire jugée « détestable » et Coppola désireux de « faire des expériences » en partant d'une trame pour le moins « ordinaire ». En outre, cette primauté donnée au cinéaste-destinateur s'accorde tout à fait avec la formule « ce n'est pas un film de, c'est un film dirigé par » dans le mesure où une personnalité singulière se trouve ici mise en avant en tant qu'interprète. Le recours à l'électronique paraît donc relever d'une impulsion subjective. Il ne s'agit pas, en effet, de réaliser une œuvre en vue de répondre aux attentes supposées d'un public donné, il s'agit de satisfaire une curiosité toute personnelle à l'endroit de l'électronique. Ensuite, il semblerait également que la « fonction poétique » soit celle privilégiée par les deux cinéastes qui, à égalité, prennent position contre un certain régime de représentation (réalisme ou naturalisme) et qui revendiquent d'ailleurs ce terme de « poésie ». Par ailleurs, en tant qu'elle se définit comme une manifestation de l'imagination, la poésie réfère en creux à la vision d'un seul[448].

[445] *Ibid.*, p. 31.
[446] Nicole Brenez énonce une idée semblable lorsqu'elle écrit : « Un film expérimental considère le cinéma à partir, non pas de ses usages, mais de ses puissances […]. », Nicole Brenez, « L'Atlantide », *art. cit.*, p. 17.
[447] Dominique Noguez, « Qu'est-ce que le cinéma expérimental ? », *art. cit.*, p. 28.
[448] « La poésie […] s'affirma comme la manifestation la plus haute et la plus pure de la création littéraire : elle entra pour sa part en opposition avec le reste de la littérature et, sans tenir compte d'aucune réserve, d'aucune limite, s'arrogea la liberté de dire tout ce que lui inspiraient *une imagination impérieuse*, *une intériorité élargie aux mesures de l'inconscient* et enfin un jeu dans une transcendance qui ne se réfère plus à rien. », Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1976, p. 17. (Je souligne.)

3-c « L'avènement d'une vidéo géante » : pertes humaines

Dans un article de *Libération* déjà évoqué, Serge Daney a analysé le travail de Coppola non pas sous l'angle de l'équilibre, de l'organicité, mais sous celui du « divorce » :

> « Personnages et décors ne s'appartiennent plus, le secret de l'osmose a été égaré, *le divorce entre le corps de l'acteur et la matière de l'image est presque prononcé* : c'est chacun pour soi. […] L'image est (grâce à la vidéo) "bien traitée" tandis que les acteurs sont (à cause de la vidéo) "sous surveillance". Comment définir ce maniérisme-là ? Il n'arrive plus rien aux humains, c'est à l'image que tout arrive. À l'image. L'Image devient un personnage pathétique, un enjeu. On a peur pour elle, on veut qu'elle soit bien traitée, elle n'est plus donnée par la caméra, elle est fabriquée en dehors d'elle et sa "pré-visualisation" grâce à la vidéo est l'objet de ce qui reste d'amour dans le cœur sec (j'exagère) des cinéastes. Dans un monde maniériste, l'existence d'acteurs "en chair, en os et en celluloïd" relève vite de la doublure et de la citation, voire de la mire. Ils sont encore là, mais cela fait longtemps qu'ils ne sont plus intéressants.[449] »

À l'encontre des déclarations de Coppola, offrant une « importance » égale aux acteurs, aux chants et aux décors, Daney établit une distinction entre le traitement des acteurs et celui des images. À ce niveau d'analyse, le critique reconduit manifestement la distinction, mentionnée à diverses reprises dans la presse, entre des images vedettes (« bien traitées ») et des acteurs négligeables (« ils ne sont plus intéressants »). Cependant, Daney prolonge la réflexion de manière significative en synthétisant l'un des aspects d'une mouvance générale qu'incarnerait, à sa manière, le film de Coppola et qui aurait pour nom « maniérisme[450] ». Il écrit en effet : « Comment définir ce maniérisme-là ? Il n'arrive plus rien aux humains, c'est à l'image que tout arrive. ». L'emploi de l'électronique s'accompagnerait donc, dans ce cas précis, d'une négligence à l'endroit des humains – faute morale s'il en est. Loin de traiter chaque composante à égalité dans le but de produire une œuvre organique dont chaque élément ferait signe vers un tout cohérent, Coppola aurait renversé une hiérarchie établie.

Selon Daney, l'électronique irait de pair avec une dislocation de l'univers filmique, la

[449] Serge Daney, « Coppola : gigotons sous la pluie », *Libération*, 29 septembre 1982, p. 22-23. L'article est repris dans *Ciné journal Volume I / 1981-1982*, *op. cit.*, p. 177-182. Philippe Dubois a repris, en substance l'analyse de Daney dans deux textes de *La Question vidéo*, « Des années 70 aux années 80. Les "expériences vidéo" de quelques grands cinéastes » [1989-1990], *op. cit.*, et « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*

[450] Voir également, Gilles Deleuze, « Lettre à Serge Daney : Optimisme, pessimisme et voyage », *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2003, p. 97-112.

perte de cette « osmose » associée à l'âge d'or de la comédie musicale américaine *via* le nom de Minnelli. Un tel diagnostic suppose, en amont, une échelle de rapports normative entre corps et décors, garante d'une certaine qualité. Une échelle au regard de laquelle la déprise corps/décors puisse être déplorée. Or, cette échelle se fonde sur une forme de solidarité qui trouve dans l'unicité de la prise de vue une matérialisation emblématique : corps et décors y sont, en effet, enregistrés en bloc, une fois pour toutes, inscrits sur un même support matériel et partageant un même espace-temps. L'unicité de la prise renvoie elle-même, par métonymie, à l'unicité de l'empreinte photographique, déclinée vingt-quatre fois par seconde. Voilà pourquoi, semble-t-il, Daney confronte certes deux cinéastes (Minnelli contre Coppola) mais surtout deux images, l'une argentique et l'autre électronique. La première, écrit-il, est « donnée par la caméra », ce qui suppose une saisie globale, la ponction d'un fragment unitaire. La seconde, en revanche, est « fabriquée en dehors [de la caméra] », « pré-visualisée » sur d'autres machines. À noter, au passage, que cette dualité en convoque une autre, en tout point semblable, énoncée par Antonioni qui mentionne, à propose de *Tron* (Lisberger, 1982) un « cinéma fabriqué sur table » par opposition à un cinéma plaçant « la caméra face à la réalité »[451]. Cette opposition tranchée entre le donné et le fabriqué suggère, de la part de Daney, le respect d'une certaine morale de l'enregistrement. Éviter d'en passer par la caméra, par ce qu'elle recèle d'imprévu – et de réel, donc – entraînerait, à ses yeux, une dénaturation fâcheuse. De manière générale, le recours à l'électronique est analysé comme une violence symbolique exercée sur l'humain. Il semblerait, en effet, qu'une opposition entre l'homme – foyer affectif et psychologique – et la machine de contrôle nourrisse l'imaginaire des critiques à propos de ce film. Cela transparaît ironiquement dans le titre choisi par Monique Pantel pour sa recension dans *France-soir* : « Le nouveau scénariste de Francis Coppola : … un robot ! ».

Serge Daney impute à la vidéo seule, telle une entité abstraite, un certain traitement (« grâce à la vidéo », « à cause de la vidéo »). Or, la vidéo ne contraint pas le cinéaste à privilégier un usage déterminé. C'est bien Coppola qui, en amont, a conçu les rapports entre personnages et décors selon une visée particulière. Comme ce fut le cas pour *Lightning Over Water (Nick's movie)*, la vidéo est désignée par la critique comme un objet doté d'un potentiel coercitif. De la même façon, en effet, que la vidéo condamnait forcément Nicholas Ray en vertu d'une aptitude documentaire spontanée, révélant avec netteté les stigmates du cancer, elle contraindrait forcément les personnages de *One from the Heart* à la platitude – aux sens propre et figuré. Dans un cas comme dans l'autre, la vidéo échapperait au metteur en scène et

[451] Michelangelo Antonioni, « Le réalisateur et l'électronique (1983) », *op. cit.*, p. 164.

produirait un effet dont elle seule, en tant qu'image singulière, serait responsable.

L'analyse d'une scène va permettre de réinvestir la part de mise en scène due à Coppola, contre cette tendance visant à créditer la vidéo d'une action automatique et témoignant à plus large échelle d'une inquiétude diffuse engendrée par l'électronique. Après s'être querellée avec Hank (Frederic Forrest), Frannie (Teri Garr) se réfugie chez sa collègue et amie Maggie (Lainie Kazan) où elle passe la nuit. Le lendemain, elle retourne travailler à l'agence de voyages qui l'emploie et installe une vitrine consacrée à Bora-Bora.

Les accessoires mobilisés pour la composition sont de simples surfaces à deux dimensions : des palmiers, un garde-corps à colonnes, un paquebot, une chute d'eau, deux pans de rideaux figurant le fond du décor (la mer et le ciel), etc. Bien que Frannie soit derrière la vitrine dès l'ouverture de la scène, l'image n'en laisse rien paraître. Le verre est, en effet, tout à fait transparent et aucun reflet n'est donné à voir. Imperceptiblement cependant, l'éclairage de la rue change, faisant apparaître Ray (Raúl Juliá) en reflet, très exactement entre les deux pans de rideaux, tel un acteur en représentation (fig. 19). Un bandeau de lumière se forme au dessus du personnage puis une inscription inversée surgit à hauteur de son visage de manière, semble-t-il, à mettre en valeur son entrée (en scène). C'est d'ailleurs au terme de cette introduction lumineuse qu'il est effectivement remarqué par Frannie (fig. 20). Il n'est bien sûr pas indifférent que la première modalité d'apparition de Ray soit un reflet dans une vitrine. Cela dit, en effet, par des moyens purement formels, la dimension fantasmatique du personnage. Vêtu d'un smoking, il apparaît aux yeux de Frannie tel un fantasme de séducteur latin, une image flamboyante derrière une vitre. Lorsque le séducteur entre dans le champ et commence à échanger avec Frannie, c'est pour lui faire remarquer que sa reconstitution de Bora-Bora n'est pas exacte, le ciel y étant d'un « autre bleu ». Frannie apprend alors que Ray est un habitué des destinations exotiques, ce qui s'avère ici pour le moins troublant. En effet, la jeune femme, fatiguée par la routine, avait justement prévu de partir à Bora-Bora avec Hank, juste avant leur ultime altercation. Ray semble donc tout droit sorti de son imagination. Cependant, il n'est pas le seul à être présenté comme une simple image. Frannie est également déréalisée, ou virtualisée, par un jeu de reflets. Lorsque Ray s'approche de la vitrine, la jeune femme est visible en pieds, surcadrée par la vitre et entourée pas les éléments du décor. Elle est donc déjà désignée comme objet d'une représentation. En outre, une masse de néons clignotants se reflète sur la vitre, ce qui provoque un phénomène de surimpression. Le corps de Frannie est comme affecté par un degré de transparence, un défaut de substance, qui transforme dès lors la jeune femme en surface à deux dimensions (fig. 21)[452].

[452] Selon Vera Dika, *One from the Heart* est représentatif d'une tendance post-moderne associant explicitement

Alain Philippon, dans les *Cahiers du cinéma*, déplore lui-aussi le traitement particulier des corps, et par prolongement celui des personnages, qu'il impute à un « processus d'irréalité » orchestré par Coppola :

> « À quoi donc s'attaquer [après l'apogée hollywoodienne du "musical"] ? À l'image elle-même, qui devra être prise dans un inexorable processus d'irréalité. Il est donc dans la logique du film, de son économie, que les techniques vidéo s'y taillent la part du lion. Car l'image électronique, on le sait, est une image virtuelle, invisible, éphémère. De la même façon, le plan-vidéo n'a plus guère à voir avec le plan-film : incrustations, chevauchement des surfaces, nivellement des profondeurs […]. Quant aux corps des acteurs, ils sont soumis ici, de surimpression en projection frontale, à un traitement qui tend à leur ôter toute intensité, à les réduire à des sortes de figures électroniques. Idem pour les personnages, qui ne parviennent guère à consister et auxquels il est difficile de s'intéresser vraiment […].[453] »

Cette déclaration est révélatrice d'une tendance, ponctuellement réactualisée, à métaphoriser l'objet vidéo. En effet, Philippon établit une correspondance étroite entre la démarche créative de Coppola et le choix de la technologie électronique. Puisque l'image électronique est prétendument « virtuelle », « invisible » et « éphémère », nulle autre qu'elle, en effet, ne pouvait assumer ce « processus d'irréalité ». Or, un tel raisonnement paraît transformer un peu rapidement des déterminations proprement techniques en caractéristiques ontologiques. Les trois adjectifs employés par Philippon réfèrent en effet, aux conditions matérielles de formation et restitution d'une image électronique. Au stade de l'enregistrement, la caméra électronique transforme des variations lumineuses en variations électriques grâce à un faisceau électronique (présent dans la caméra) décomposant l'image visée en points, formant eux-mêmes des lignes horizontales. L'ensemble de ces informations constitue le signal vidéo. Au stade de la diffusion, ce signal est transmis à intérieur d'un tube cathodique et l'image enregistrée est recomposée grâce à un autre faisceau d'électrons, également sous forme de points formant des lignes horizontales sur une surface électroluminescente (le revers de l'écran du moniteur). Le faisceau effectue un mouvement de balayage de la gauche vers la droite, à partir du haut jusqu'au bas de l'écran. À la différence de l'image cinématographique argentique, projetée en bloc sur une toile par l'action d'un rayon lumineux traversant la

---

les images (y inclus l'image cinématographique) à des simulacres. L'auteure signale ainsi un brouillage récurrent, tout au long du film, entre réalité et représentation dont cette scène est emblématique. Voir Vera Dika, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Uses of Nostalgia*, *op. cit.*, p. 183.

[453] Alain Philippon, « Minnelli, mine de rien », *Cahiers du cinéma*, n°340, octobre 1982, p. 59, p. 60.

pellicule développée, l'image vidéo est donc reconstituée point par point sur un petit écran par le balayage d'un faisceau électronique. Elle est, de fait, tributaire d'un phénomène proprement temporel. Voilà pourquoi certains théoriciens ont pu affirmer, notamment à la suite de Nam June Paik, que la vidéo était d'abord du temps avant d'être de l'espace[454]. Les trois adjectifs réunis par Philippon rappellent finalement qu'il n'existe pas d'équivalent électronique au photogramme, cette empreinte analogique occupant un fragment d'espace tangible (une portion de pellicule). La bande magnétique recueille certes le signal vidéo mais elle n'en laisse rien paraître (l'image y est « invisible » et « virtuelle »). Et l'image finalement formée est le produit d'un balayage continu, elle est donc forcément « éphémère ».

Mais il va de soi que l'outil d'enregistrement électronique peut tout à fait être mis au service d'un projet qui irait à l'encontre d'un quelconque « processus d'irréalité ». Le critique confond manifestement ce qui relève de l'écriture et ce qui appartient en propre à la technique. Coppola a certes privilégié une écriture facilitée par les possibilités du montage électronique mais le cinéaste a surtout répété, au cours de nombreux entretiens, que l'électronique offrait aux cinéastes la liberté de faire ce qu'ils voulaient avec un degré supérieur de contrôle. Il n'y a donc aucun rapport de causalité entre l'électronique et des personnages fantoches sur base d'une prétendue « irréalité » commune. Dans ce cas précis, la savoir préalable à l'endroit de la technique a, semble-t-il, déterminé un phénomène de croyance et une certaine idée de la vidéo. Puisqu'en vidéo, il n'y a pas d'empreinte visible, les personnages seraient fatalement flanqués d'un manque de consistance. Philippon établit, en somme, une équivalence entre les modalités techniques d'enregistrement et de diffusion de l'image, le traitement formel des corps par rapport aux décors et la caractérisation des personnages. Toutes choses donc qui ne peuvent se placer au même niveau descriptif ou résulter d'une même cause première.

Coppola a d'ailleurs justifié la simplification de ses personnages par une volonté de commentaire sociologique. Il s'est agi, en effet d'appréhender les humains et les images selon une même détermination :

> « Quand je suis revenu aux USA, après *Apocalypse Now*, tout ressemblait à des pubs de télévision pour moi. *One from the heart* a beaucoup à voir avec mon pays. C'est une pub. Les personnages ont le même manque de profondeur.[455] »

[454] Voir notamment : Jean-Paul Fargier, « Vidéo : un art en moins » [1981], *Tivi ou Tivi pas, si Tivi pas tant pis !*, Paris, Les éditions acharnistes, 2009, p. 115 ; Philippe Dubois, « Machines à images. Une question de ligne générale » [1998], *La Question vidéo*, *op. cit.*, p. 73.
[455] Serge Daney et Jean-Luc Douin, « Coup de paroles », *art. cit.*

Une telle déclaration invite à commenter le film en termes de *surfaces*. En effet, de même que les images factices du Las Vegas reconstitué en studio pour l'occasion semblent dépourvues de profondeur physique (toute perspective court-circuitée par des aplats lumino-chromatiques), les personnages apparaissent affligés d'un manque de profondeur intellectuelle. Le film est ainsi travaillé par le cliché, en un sens à la fois photographique (une image plate) et culturel (mille fois vue). Coppola a donc cherché une forme de cohésion entre le thème du film et la forme. En d'autres termes, il a crée une forme capable de métaphoriser des idées véhiculées au niveau thématique. Or, Philippon paraît évacuer cette recherche en suggérant une relation spontanée (et donc contrainte) entre la technologie mobilisée et les personnages. Avec comme conséquence, la condamnation pure et simple de l'électronique :

> « On aurait bien aimer ne pas reparler de la mort du cinéma, or voilà que le dernier film de Coppola nous renvoie à ce discours auquel la réalité du cinéma ne semble pas vouloir accorder de trêve. […] On aura sans doute senti que je trouve *One from the Heart* assez passionnant, mais que je ne peux pas l'aimer. Parce que je vois s'y profiler l'avènement d'une vidéo géante, la mort de la pellicule que l'on peut sentir entre ses doigts, la mort du photogramme, la seconde mort d'Hitchcock si l'on veut [survenue en 1980]. Parce que l'impasse totale dans laquelle Coppola laisse ses personnages, son propre désarroi, son abandon de toute croyance en quoi que ce soit, cinéma compris, ne semble pas relever de ce désespoir fécond qui anime les grandes œuvres d'art.[456] »

De manière assez péremptoire, le critique associe *One from the Heart* et par prolongement, l'électronique, à « la mort du cinéma ». Or, les déclarations enthousiastes de Coppola en faveur d'un « cinéma électronique[457] », le « cinéma de demain », vont plutôt dans le sens inverse, celui d'un élargissement des possibilités cinématographiques et donc d'un renouveau. Contrairement à Jean-Luc Godard ou Wim Wenders, le cinéaste n'a jamais spéculé avec nostalgie sur la finitude du cinéma. L'inquiétude manifestée dans la citation est donc assumée en dépit du discours de Coppola. Contre son réalisateur, le film témoignerait non pas d'un élan optimiste mais d'un état de fait tragique.

Contrairement à Coppola, Philippon désigne l'électronique comme un objet d'altérité. Deux entités distinctes sont effectivement confrontées : « la vidéo » et « le cinéma ». La vidéo est décrite comme « géante », ce qui suppose en contre-partie un cinéma nécessairement précarisé, menacé de phagocytage. De manière générale, l'épithète choisie semble amalgamer

[456] Alain Philippon, « Minnelli, mine de rien », *art. cit.*, p. 61.
[457] Francis Ford Coppola, « Post Scriptum, Coup de cœur : les débuts du "cinéma électronique" », *art. cit.*

tous les usages qui relèveraient de l'électronique. Par hypothèse, si la vidéo est « géante », c'est sans doute à cause de la télévision qui, en 1982, représente pour certains critiques (notamment aux *Cahiers du cinéma*) et cinéastes, une menace de taille. Le cinéma serait donc en passe de mourir car la télévision, organe numéro un de l'électronique, détiendrait désormais le monopole des images en mouvement (influence esthétique sur les films, baisse de fréquentation des salles, etc.). *One from the Heart* réactiverait ainsi une inquiétude engendrée par la télévision, puisque tous deux partagent une même technologie. Le film de Coppola et le petit écran représenteraient, chacun de leur côté, une métonymie de l'électronique. Un tel raisonnement a le défaut considérable de personnifier en bloc la technologie électronique – monstre démesuré, forcément néfaste – et donc d'en réduire les usages possibles (illimités, selon Coppola).

Ensuite, Philippon énonce plus précisément ce qui est en jeu lorsqu'il invoque « la mort du cinéma ». Il mentionne, en effet, la disparition de « la pellicule que l'on peut sentir entre ses doigts ». En un mot, le cinéma serait moribond car le support argentique serait sur le point d'être remplacé par le support magnétique. La pellicule métaphoriserait ainsi le corps unique du cinéma, garant d'une identité fixée historiquement, une fois pour toutes, et l'abandon de ce corps entraînerait purement et simplement la mort du cinéma. Or, cette disparition annoncée d'un support « que l'on peut sentir entre ses doigts » procède manifestement d'une méconnaissance. En effet, la bande magnétique, à égalité avec la pellicule, peut être appréhendée par le toucher. C'est un corps matériel, tangible. Simplement, comme il a été évoqué, elle ne laisse pas voir l'image qu'elle recueille. Cette invocation de la materialité pelliculaire entre en opposition stricte avec les qualités de l'image vidéo égrenées toute à l'heure : « invisible », « virtuelle » et « éphémère ». La nouvelle image donc, se déroberait aux sens, elle ne saurait être touchée. D'où la méfiance engendrée et autres fantasmes. Cependant, une telle affirmation va manifestement à l'encontre de l'observation empirique. En effet, *One from the Heart* à été réalisé sur film à partir d'une mise en forme préalable, une « maquette »[458], qui, elle, à été effectuée en vidéo. L'empreinte électronique, en un sens métaphorique, se lit donc principalement au niveau des méthodes de tournage et de l'écriture formelle (les compositions d'images, les rapports corps/décors, etc.)[459]. Le support

[458] Un extrait de cette maquette est visible dans l'édition DVD d'American Zoetrope, 2004.

[459] « Le traitement artistique du film doit son existence à la technologie vidéo de la même façon qu'une voiture doit son existence au moteur. Vous pouvez le remplacer par un moteur électrique sans que le chauffeur s'en rende compte, si l'on a pris soin de garder l'effet sonore de l'ancien moteur ! Pourtant il y a une différence. Souvent, grâce aux progrès de la science, on peut faire la même chose qu'on faisait auparavant, mais d'une autre façon. Sa valeur vient de ces nouvelles possibilités qui s'offrent à nous. Le cinéma électronique dont je parle est un système beaucoup plus large et plus complet que ce qui a été fait dans le domaine de la vidéo ou des effets digitaux. Godard et Antonioni ont été des pionniers dans le domaine de la plasticité de la vidéo ; mais il y a

du résultat final, projeté en salles, est bien la pellicule argentique.

Le fin de la citation rend compte d'une apparence de démonstration logique dont les prémisses ont été commentées plus tôt. Il y aurait, pour rappel, concomitance entre un « processus d'irréalité » et le recours à l'électronique puisque ontologiquement, l'image vidéo aurait partie liée avec l'irréel. Or, ce processus est assimilé en conclusion à une forme de « désarroi », Philippon ayant précisé un peu plus haut qu' « au travers de cette histoire banale et plutôt sordide, Coppola nous [disait] qu'il n'y [avait] plus rien à inventer, ni dans le couple, ni dans le cinéma[460] ». L'irréalité du film serait donc, en quelque sorte, la conséquence d'un manque profond d'invention, à lire comme le symptôme de ce début des années 1980. Selon le critique, Coppola chercherait donc à signifier avec ce film que le cinéma a fait son temps, qu'il est désormais, et pour de bon, dans une « impasse ». Philippon relève d'ailleurs un indice censé valider cette interprétation : une pancarte « *No Trespassing Dead End* » qui serait à déchiffrer, outre la référence à *Citizen Kane*, comme une déclaration désemparée sur l'état du cinéma.

Cette lecture, cependant, ne manque pas d'ambiguïté. En effet, il serait pour le moins curieux de vanter les apports de l'électronique en termes à la fois économique et artistique et dans un même élan, de loger au sein du film le constat d'une « impasse » cinématographique. Se fait jour ici la différence de perspective entre le cinéaste et le critique. Coppola n'envisage pas l'électronique comme une pratique autonome qui viendrait à terme remplacer le cinéma en tant que tel. Au contraire, l'électronique conditionne pour lui un mode opératoire novateur au service de la réalisation de films. Cette technologie est donc tout à fait compatible avec le cinéma en tant qu'elle permet d'enregistrer puis de traiter des images en mouvement. Du photochimique à l'électronique, l'enjeu demeure bel et bien cinématographique. Il n'y a donc aucune discrimination ontologique à établir[461]. Philippon privilégie cependant un scénario de confrontation qui le conduit à fantasmer pour bonne part le nihilisme de Coppola à l'encontre de l'esprit d'utopie dominant les diverses déclarations du cinéaste. Le sens de cette pancarte « *No Trespassing Dead End* », brièvement aperçue au détour d'un plan, a donc très certainement été projeté par le critique lui-même, ébranlé par le changement de support annoncé. Le « désarroi » dont fait mention Philippon relève bien plutôt, à un autre niveau

beaucoup d'autres applications possibles à cause de l'aspect systématisable de l'électronique. […] Mais ce qui me plaît, c'est que l'on parte avec un concept d'électronique et que le résultat sur l'écran, ce soit un film.», Michel Ciment, « Entretien avec Francis Coppola », *art. cit.*, p. 31, p. 32.

[460] Alain Philippon, « Minnelli, mine de rien », *art. cit.*, p. 60.

[461] « Je veux convaincre mes confrères de ne pas avoir peur de l'électronique, qu'elle les aidera au contraire, que leur travail ne sera pas moins personnel, que leur vision en sera élargie. Le cinéma électronique est simplement une méthode, une technologie […]. », Michel Ciment, « Entretien avec Francis Coppola », *art. cit.*, p. 31.

d'analyse, d'une nécessité expérimentale. En effet, si les personnages et l'intrigue n'apportent rien de neuf au regard des productions hollywoodiennes contemporaines ou antérieures, c'est qu'ils forment avant tout le canevas à partir duquel Coppola expérimente certaines figures de mise en scène.

Le protocole expérimental mis en place, comme il a déjà été noté, présuppose une disjonction entre un donné de base – un support – et un travail d'interprétation, au sens presque musical. En d'autres termes, le cinéaste a choisi une partition tout à fait « ordinaire » afin de mettre l'accent sur la singularité de l'interprétation. Dans ce contexte, *One from the Heart* vaut surtout comme référence dans le domaine de l'électronique appliqué au cinéma[462]. Voilà pourquoi Coppola, qui devait gérer une somme considérable d'éléments lors du tournage, ne s'est pas attardé sur l'écriture du script. Le film est donc à appréhender comme l'expérimentation d'un style et non comme une réflexion mélancolique sur un cinéma dans l'impasse, condamné à ressasser du déjà-vu.

Le cinéaste en apporte encore la confirmation lors d'un entretien avec Michel Ciment :

> « Ce que je veux faire avant tout au cinéma, ce sont des films qui, dans leur forme, refléteraient leur sujet ; leur matière serait leur matériau. *Coup de cœur* parle du "show business", du jeu, du spectacle. Ces thèmes se retrouvent dans tout le film, et cela dès le générique. […] Il me paraissait aussi plus intéressant de confronter des gens ordinaires à un monde extraordinaire, car dans leur tête ils vivent ce monde-là. […] Avant de commencer *Coup de cœur* je me sentais comme un peintre qui allait peindre un sujet très ordinaire, qui ne désirait pas ajouter une dimension supplémentaire au sujet par rapport à ce qu'on avait vu auparavant, mais qui allait mettre tous ses efforts dans le style du tableau. Et la lumière faisait partie de ma recherche esthétique.[463] »

Ces déclarations obligent à réévaluer le texte de Philippon. Coppola y décrit, en effet, son film non pas comme un commentaire sur le cinéma mais plutôt comme un commentaire sur le monde du spectacle – le « show business » – et son impact sur l'imaginaire américain. Et bien que le cinéma américain fasse partie intégrante de l'industrie du divertissement, le cinéaste s'intéresse plutôt aux cabarets *via* cet emblème qu'est Las Vegas. Les deux personnages principaux du film, Hank et Frannie, assouvissent tous deux un fantasme associé effectivement à l'imaginaire du spectacle vivant. Le premier se lie avec Leila, une jeune

[462] « Je ne sais pas si *Coup de cœur* récupérera son coût de vingt millions de dollars, mais je sais que ce sera une mine de renseignements pour les cinéastes qui, dans le futur, utiliseront le cinéma électronique. », *Ibid.*, p. 32.
[463] Michel Ciment, « Entretien avec Francis Coppola », *art. cit.*, p. 28.

funambule allemande, danseuse de revue (Nastassja Kinski), et la seconde, avec Ray, un pianiste crooner latino-américain, prince charmant épris d'exotisme. Coppola prend soin, cependant, de souligner l'artifice de ces deux « images » en convoquant, pour chacune d'elle, un contrepoint significatif. Ray s'avère être un simple serveur, chanteur occasionnel, et Leila se heurte à des difficultés familiales (son père la séquestre pendant deux heures afin qu'elle ne puisse sortir et retrouver Hank). Le cinéaste a privilégié une esthétique de studio, une esthétique du factice, de la clôture, afin de composer un monde imaginaire fantasmé, selon lui, par la plupart des Américains moyens : un « monde extraordinaire » logé « dans leur tête ». Si *One from the Heart* peut s'identifier à une vaste « pub », comme l'a déclaré Coppola, c'est bien que la réalité en est exclue. À ce propos, plusieurs commentateurs n'ont pas manqué de relever le nom du cimetière de voitures où travaille Hank, « *Reality Wrecking* », c'est-à-dire « La casse de la réalité ».

Le panneau désigné par Philippon comme une clé herméneutique peut donc s'analyser tout à fait différemment, sous deux aspects. Tout d'abord, en tant que surface matérielle, le panneau marque une limite de la représentation au même titre que les toiles peintes qui abondent dans le film. Le monde de *One from the Heart* est ainsi cloisonné, sans ouverture possible sur l'extérieur. Les seuls plans généraux qui témoigneraient d'une présence périphérique sont singularisés par leur facticité apparente. Ce cloisonnement renvoie d'ailleurs, par métonymie, à la situation géographique de Las Vegas, ville perdue dans le désert du Nevada, enclave insulaire bordée de vide. Le second aspect touche à la signification de l'inscription. En effet, l' « impasse » signalée est aussi celle des imaginaires attribués aux personnages. La publicité, qui en est au fondement, est à elle même son propre référent, elle n'a donc plus, semble-t-il, de lien avec la réalité.

Par ailleurs, Coppola évacue la distinction entre le fond et la forme puisqu'il écrit que la « matière » du film est aussi son « matériau ». La forme, en d'autres termes, n'est pas le véhicule imperceptible, transparent, de thèmes particuliers avec lesquels elle n'entretiendrait aucune homologie. La forme est elle-même porteuse de significations. Elle peut donc potentiellement rendre compte des interventions du réalisateur, en médiatiser la subjectivité. Voilà pourquoi le cinéaste mentionne cette métaphore du peintre focalisé sur le « style du tableau » et notamment sur la lumière comme lieu d'une « recherche ».

Fig. 19

Fig. 20

Fig. 21

3-d Une pratique solitaire

Cette figure du peintre n'est pas indifférente et peut même sembler surprenante au vu des moyens considérables (matériels et financiers) déployés pour la réalisation du film. En effet, le peintre, d'ordinaire, est seul devant sa toile, il ne s'adjoint pas une somme de collaborateurs. Cependant, cette métaphore est signifiante dans la mesure où elle convoque une pratique libre et solitaire aboutissant à la matérialisation d'une vision personnelle. La technologie électronique permettrait, en somme, de rapprocher le réalisateur du peintre. Elle permettrait de croiser les deux pratiques. D'offrir au réalisateur les avantages du peintre. C'est en ce sens notamment que Raymond Bellour a pu dire de la vidéo qu'elle était une « passeuse », opérant justement des « passages » d'une pratique à une autre[464]. Ces considérations évoquent bien sûr le cas d'Antonioni, qui a vu dans l'électronique la possibilité de déplacer sa pratique picturale sur des images de cinéma. Coppola a usé d'autres rapprochements pour souligner la grande liberté accordée par l'électronique :

> « Le système électronique […] met le cinéaste dans la situation d'un écrivain qui se trouve devant sa machine à écrire, ou dans celle d'un compositeur devant son piano. Mais pour l'instant, nous assistons à sa naissance. D'ici à deux ans, je crois que tout le monde se sentira plus à l'aise avec lui, on le verra comme un instrument de création, plutôt que comme une machine.[465] »

Coppola évoque ici l'équipement terminal de traitement de données (l'ordinateur) à partir duquel il a pu compiler une somme d'informations et produire différentes versions de la maquette de *One from the Heart*. Cet « instrument de création » a, en effet, permis de réunir à la fois des dessins, des photographies, de la musique, des dialogues écrits, des prises électroniques et argentiques, etc., afin composer des esquisses du film avant sa mise en forme finale sur pellicule. La citation reproduite met l'accent sur la *personnalisation* qu'offre la technologie électronique, contre l'idée d'une irréductibilité de la machine. C'est le sens des deux comparaisons proposées, avec l'écrivain et le compositeur. L'électronique procurerait au cinéaste un appareillage capable de s'accorder à ses désirs avec la flexibilité d'une machine à écrire ou d'un piano. Coppola semble mû par la volonté de compenser la délégation habituelle des responsabilités (aux scénaristes, aux techniciens, aux acteurs, au monteur, au compositeur, etc.) par une reprise en main *via* cet ordinateur. Les composantes du film, auxquelles

[464] Raymond Bellour, « L'Entre-Images », *op. cit.*, p. 11-17.
[465] Michel Pérez, « Coppola prépare une machine à remonter le temps », *art. cit.*

correspond respectivement une profession spécialisée, sont transformées en données à articuler sur un écran. Voilà pourquoi Coppola a pu mentionner « les cinéastes de l'underground » pour décrire sa démarche. De la même façon, en effet, que Robert Breer compose seul ses films au banc-titre à partir d'images hétérogènes (dessins, photographies, etc.), Coppola est seul face à son terminal de données. L'ordinateur permettrait donc de retrouver la dimension démiurgique propre au cinéma expérimental et d'animation.

Les différents rapprochements effectués par le cinéaste afin de décrire les possibilités du « système électronique » embrassent plusieurs pratiques et contribuent de fait à dessiner une certaine idée du cinéma. En effet, le peintre, l'écrivain et le compositeur sont invoqués comme exemples de praticiens bénéficiant d'un appareillage adapté à leur volonté d'expression. Un appareillage qui réduit au minimum la médiation entre l'artiste et l'objet final. Qu'il s'agisse de marteler les touches d'une machine à écrire, celles d'un piano, ou encore de promener un pinceau à même une toile, les exemples convoqués mettent effectivement l'accent sur une action créative directe.

Les manifestations directes du cinéaste, par le biais d'une forme qui ne serait pas transparente, interviennent dès la première scène du film par l'emploi erratique de lumières colorées. À noter, au passage, que la couleur est ici, comme chez Antonioni, un moyen d'expression immédiat, une composante anti-réaliste dévoilant la présence d'une instance d'énonciation. En d'autres termes, les lumières colorées peuvent être analysées comme des indices de présence, les « déictiques[466] » en quelque sorte, de l'artiste-énonciateur Coppola. Il convient cependant de noter l'ambivalence des moyens mobilisés. En effet, si les lumières colorées trahissent par leur artifice la présence d'une instance d'énonciation, elles sont également au service du récit et de ses personnages. Le choix chromatique n'est donc pas déterminé par l'affectivité de cette instance, telle une émanation émotive, mais par les personnages eux-mêmes, auxquels Coppola a attribué des couleurs spécifiques selon une analyse particulière inspirée par la théorie des couleurs de Goethe[467].

---

[466] « On appelle déictique tout élément linguistique qui, dans un énoncé, fait référence (1) à la situation dans laquelle cet énoncé est produit, (2) au moment de l'énoncé (temps et aspect du verbe), (3) au sujet parlant (modalisation) ; ainsi les démonstratifs, les adverbes de lieu et de temps, les pronoms personnels, les articles […] sont des déictiques, ils constituent les aspects indiciels du langage. », Jean Dubois *et alii*, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, cité par André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 76.

[467] « Nous avons acheté un clavier de commande des éclairages de plusieurs centaines de milliers de dollars, qui nous permettait de travailler dans la tradition du théâtre. Pour les couleurs nous avons étudié leur impact physique et leurs liens avec les notions masculine et féminine qui existent, selon Goethe, dans tous les aspects de la nature et de la physique. Le rouge, par exemple, est toujours associé à ce qui, le jour, stimule notre système nerveux et notre système hormonal pour nous réveiller, faire battre plus fort notre cœur. Le bleu, le vert au contraire encouragent ces mêmes systèmes à se reposer et à se calmer. […] Sur cette base nous avons choisi le rouge pour Frannie et le vert pour Hank. », Michel Ciment, « Entretien avec Francis Coppola », *art. cit.*, p. 31.

Par exemple, après une première session de dispute passée sous silence *via* une ellipse, Hank et Frannie, tous deux assis, se font face sans parler. L'embrasure derrière Frannie dévoile une pièce inondée de lumière verte (fig. 22). Selon la signalétique de Coppola, le vert, élément masculin attribué à Hank, est associé à un état de repos, de calme, par opposition au rouge, élément féminin attribué à Frannie et associé à une stimulation. Le couple se réconcilie en quelques mots, s'étreint, puis Hank fait basculer Frannie au sol. La lumière verte s'éteint alors lentement et fait place à un vif rayonnement rouge provenant de la même source et se réfléchissant sur le corps des deux amants (fig. 23). Aucun élément intradiégétique ne justifie alors explicitement ce remplacement lumino-chromatique. Seule une logique affective détermine cette orchestration. Le calme après la tempête se mue en stimulation amoureuse et sexuelle.

Fig. 22

Fig. 23

À la différence du *Mystère d'Oberwald* où la dimension surnaturelle résultait d'une couche lumino-chromatique apposée sur un donné de base réaliste et relativement autonome, il semble ici malgré tout qu'il y ait une forme de solidarité entre le monde représenté et les interventions du cinéaste. Par conséquent, l'adjectif « fantastique » s'appliquerait avec moins de pertinence que celui de « merveilleux ». Cela s'explique, en premier lieu, par le mode opératoire choisi par Coppola. L'image, en effet, n'est pas ici un support d'expérimentation chromatique *a posteriori*[468], c'est le plateau de tournage lui-même qui est nimbé de lumières colorées. L'intensité lumineuse et le choix des couleurs sont contrôlés en direct par Coppola qui orchestre à son gré les impulsions expressives de la mise en scène *via* un clavier. Métaphoriquement, il ne s'est donc pas agi de peindre des images mais d'ordonner en cours de tournage des événements lumino-chromatiques perceptibles par les acteurs et actrices *hic et nunc*. En somme, les interventions de Coppola se dissolvent davantage dans la matière du monde représenté que celles d'Antonioni. Ensuite, contre la déprise diagnostiquée par Daney entre corps et décors, les divers cas d'émanations lumino-chromatiques vertes et rouges dans le film témoignent d'un échange entre l'intériorité des personnages et les apparences extérieures. En ce sens, l'électronique tel qu'employé par Coppola, n'entérine pas un divorce entre les personnages et les images mais, au contraire, transforme les images en réceptacles ou récepteurs expressifs, directement reliés aux personnages. Le projet d'interdépendance des différentes matières de l'expression défendu par Coppola et inspiré par le théâtre traditionnel kabuki[469] engage donc visiblement un déplacement, ou une dissémination, des modalités d'expression subjectives. En effet, si la lumière, la couleur, la musique, etc., prennent en charge certaines inflexions dues aux deux amants, c'est nécessairement au prix de la vraisemblance. Comme le souhaitait Coppola, il ne s'agit plus de reconduire une « vision naturaliste » mais bien de composer un monde poétique où s'échangent intérieur et extérieur, un monde qui affiche à ciel ouvert ce que ressentent les personnages. Les premières images du film figurant des dunes aux formes féminines annoncent déjà l'ambivalence du décor : certes un cadre de vie, un lieu physique, mais également un lieu métaphorique ou spéculaire épousant dans ses lignes mêmes les affects des personnages. Un tel parti pris n'est pas sans entraîner quelque redondance. Par exemple, après la séparation du couple, Hank, l'air hagard, traverse le terrain vague de sa casse, jonché de carcasses diverses (voitures, panneaux, etc.), tandis que Tom Waits, en *off*, entonne une chanson intitulée *Broken bicycles*. Les paroles font

[468] Bien qu'Antonioni ait affirmé à diverses reprises que certaines interventions chromatiques furent effectuées en direct, au fil de l'enregistrement, le résultat final témoigne d'un partage franc entre deux niveaux : le support préalable et la retouche.

[469] « […] le désir de faire un film où chaque élément du film contribue également à l'ensemble, à la façon du kabuki [...] », Serge Daney et Jean-Luc Douin, « Coup de paroles », *art. cit.*

notamment référence à « un orphelinat pour toutes ces choses dont plus personne ne veut » et qui apparaissent précisément à l'image. La scène est sans ambiguïté : Hank, le cœur brisé, se voit remisé parmi les débris de « *Reality Wrecking* ». Le lieu est donc associé au personnage en un sens métaphorique. Le jeu de l'acteur, le décor, les paroles de la chanson, la musique blues, toutes les composantes de l'image concourent à l'expression d'une même idée, d'un même état d'esprit.

Le coup d'essai de Coppola n'a pu avoir de suite pour des raisons économiques. En effet, *One from the Heart* n'a pas engrangé suffisamment de bénéfices pour amortir les sommes investies dans sa réalisation et surtout, dans la mise en place des infrastructures du « cinéma électronique » (plateaux de tournage, régie, équipements électroniques, etc.). L' « idée de vidéo » attachée à cette expérience aura été celle d'une technologie capable à la fois de réduire les coûts de production et de permettre un contrôle plus immédiat du cinéaste sur les composantes de son film. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Coppola ait fait référence au kabuki à propos de ce film réalisé avec des moyens électroniques. Le cinéaste désigne, en effet, le kabuki comme une forme accordant à chacun des éléments de la dramaturgie un potentiel expressif égal. Or, cette distribution égalitaire est ici justement rendue possible par la vidéo (clavier de commande des éclairages, mélanges d'images, maquette électronique du film, etc.). Dans la mesure où, décrivant le nouveau rapport du cinéaste à son film *via* la vidéo, Coppola a multiplié les métaphores induisant une pratique solitaire, un rapport pourrait être établi entre l'expérience de *One from the Heart* et celle de *Numéro Deux*. Coppola et Godard ont, en effet, chacun fondé un studio en partie dédié à la vidéo (Sonimage, Zoetrope Studios) et revendiqué la possibilité d'une plus grande autonomie et d'un plus grand contrôle. D'ailleurs, l'image de Godard devant ses écrans dans *Numéro Deux* (« Machin » et ses machines) pourrait renvoyer en miroir à celle de Coppola face à son terminal de données.

V. La vidéo, objet d'altérité 1 – Des usages domestiques

Les trois premiers films sélectionnés dans cette nouvelle partie consacrée aux rapports d'altérité entre le cinéma et la vidéo ont d'abord en commun d'offrir une visibilité à des pratiques impliquant toutes l'usage de machines électroniques : *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* de Fritz Lang (1960), *Family Viewing* d'Atom Egoyan (1987) et *Sex, Lies, and Videotape* de Steven Soderbergh (1989). En effet, à la différence des film analysés dans la précédente partie, aucun des cinéastes n'emploie ici la technologie électronique dans la fabrication du film (à une exception près, et pour un emploi très ponctuel). Il s'agit de fictions intégrant certains usages électroniques, associés à divers personnages (un génie du crime, un fils déraciné, un amoureux traumatisé), et proposant de façon plus ou moins frontal un commentaire sur ces usages. Nous pouvons donc déjà pointer le fait suivant : ces films induisant des rapports d'altérité entre le cinéma et la vidéo font de la vidéo un objet intradiégétique soumis au regard et au jugement du spectateur. Par ailleurs, s'il n'est pas toujours aisé de dégager un commentaire clair que prendrait en charge le film, et éventuellement son réalisateur, l'on peut au moins s'attacher à décrire des représentations. Là réside bien entendu le principal intérêt de l'analyse, qui permet de détailler certaines pratiques électroniques et par conséquent de cerner un horizon d'usages. Par ailleurs, les trois films retenus ont également ceci de commun qu'ils donnent à voir des usages domestiques, c'est-à-dire des modes d'appropriation particuliers, au sein d'une diégèse contemporaine à l'époque de leur réalisation (les machines employées sont, de fait, familières au commun des spectateurs). Il s'est effectivement agi de sélectionner des films susceptibles de proposer un commentaire en synchronie avec l'état de la technologie électronique. Il n'est pas question ici d'affirmer que les films de science-fiction, par exemple, n'ont pas de rapport avec les technologies qui leur sont contemporaines, loin s'en faut. Nous avons simplement privilégié des films où ces rapports se donnent à voir avec plus de transparence.

Clôturant une trilogie inaugurée en 1922 avec *Doktor Mabuse, der Spieler*, *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* est le dernier film réalisé par Fritz Lang. En 1957, le producteur allemand Arthur Brauner propose au cinéaste, alors exilé aux États-Unis depuis 1933, de revenir tourner en Allemagne. Lang profite de cette opportunité pour tourner son diptyque indien, *Le Tombeau hindou* et *Le Tigre du Bengale* (1959), qui rencontre un important succès public. On offre alors au cinéaste de réaliser des remakes (notamment de *Metropolis* et des *Nibelungen*) ou encore de renouer avec son personnage Mabuse. D'abord rétif, Lang accepte finalement cette dernière option dans la mesure, semble-t-il, où le

personnage de Mabuse, en tant qu'abstraction (il est l'incarnation du Mal), permet de livrer certains commentaires sur l'époque[470]. Comme l'écrit Noël Simsolo, « ici, l'électronique est au service du mal[471] ». La majeure partie de l'intrigue du film se déroule, en effet, dans un hôtel de luxe rempli de caméras de surveillance reliées à une régie centrale depuis laquelle une nouvelle incarnation de Mabuse contrôle le bon déroulement de ses plans. Comme pour les deux autres volets, Lang emploie ici les dernières avancées de la technologie afin de spéculer sur des usages possibles. Le propos du cinéaste n'est pas d'affirmer que la technologie en question mène nécessairement à ces usages mais bien d'imaginer les usages qu'un génie du crime pourrait effectuer de cette technologie à disposition. Tom Gunning l'a clairement établi en réponse à un article de Jonathan Crary : « les caméras de télévision installées dans chaque chambre de l'hôtel Luxor (ainsi que dans les couloirs, la salle de bal et les bars) sont la continuation [*further elaboration*] de la culture de la surveillance qui a formé [*has characterised*] le terrain de la modernité depuis les premiers films de Lang[472] », et exemplairement, depuis les premiers Mabuse. En somme, l'électronique intervient chez Lang comme le raffinement contemporain d'une « culture de la surveillance » qui lui préexiste largement. Un tel avertissement permet déjà de relativiser toutes les tentatives de définition d'un objet vidéo fondées sur l'idée d'une « hypervisibilité[473] ». Le dernier volet de la trilogie Mabuse offre un exemple d'usage électronique parmi d'autres. On se souvient d'ailleurs qu'à la même période, Renoir tourne son *Testament du Docteur Cordelier* en exploitant certes l'idée de surveillance mais dans un tout autre cadre, avec l'ambition de saisir des émotions authentiques.

En 1987, le cinéaste canadien d'origine arménienne Atom Egoyan réalise *Family Viewing*, qui remporte le Prix spécial du jury au Festival de Montréal. Un détail significatif : lors de ce même festival, Wim Wenders, dont nous parlerons plus loin, reçoit le Prix du meilleur long métrage pour *Les Ailes du désir* et prend la décision de partager la bourse qui l'accompagne avec Egoyan. Comme Lang, le cinéaste canadien filme régulièrement des écrans électroniques, à cette différence cependant qu'une distinction formelle entre les deux supports d'images est clairement établie. En outre, certaines scènes sont directement

[470] Sur la fin de carrière de Lang, voir Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2011, p. 246-259.
[471] Noël Simsolo, *Fritz Lang*, Paris, Edilig, coll. « Cinégraphiques », 1985, p. 117.
[472] Tom Gunning, « The Circle Closes on the Last Mabuse », *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, London, British Film Institute, 2000, p. 470. L'article de Jonathan Crary est « Dr. Mabuse and Mr. Edison », in Russell Ferguson (ed.), *Art and Film Since 1945 : Hall of Mirrors*, Los Angeles, New York, The Museum Of Contemporary Art, The Monacelli Press, 1996, p. 262-279. Crary y soutient notamment que le film de Lang met en jeu un basculement historique et culturel : du cinéma aux images électroniques.
[473] Nous empruntons le terme à Philippe Dubois, « Cinéma et vidéo. Correspondances, montages, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 171.

enregistrées en vidéo, selon des méthodes issues de la télévision (il s'agit là de l'exception mentionnée plus haut)[474]. La vidéo n'est donc pas systématiquement un objet intradiégétique : elle est, à quelques reprises, la matière première du film. Cette hétérogénéité, cependant, ne fait que souligner la prégnance de la vidéo comme objet au sein de la fiction. Le film est, en effet, traversé par une somme de pratiques électroniques, toutes liées à la construction ou à la dissolution identitaires. Qu'il s'agisse, en effet, du père de famille effaçant ses *home movies* ou de la grand-mère, placée en maison médicalisée, absorbant quotidiennement sa dose cathodique, Egoyan articule la question de l'identité à la destruction, la création et/ou la consommation d'images électroniques[475]. Il n'est donc pas surprenant qu'une connexion Wenders-Egoyan se soit établie.

Deux plus tard, en 1989, l'américain Steven Soderbergh réalise son premier long-métrage *Sex, Lies, and Videotape*, récompensé par la Palme d'or au Festival de Cannes. Il n'est pas indifférent de préciser que le président du jury était, encore une fois, Wim Wenders[476]. En ces années 1980, il y a donc véritablement une communauté d'intérêts entre les trois cinéastes Wenders-Egoyan-Soderbergh qui justifie ces affinités. Soderbergh s'est inspiré de sa propre expérience pour écrire le scénario du film, attribuant à chacun des personnages des comportements autobiographiques[477]. Le personnage central, un jeune homme atypique prénommé Graham, enregistre des confessions de femmes sur cassettes vidéo, qu'il regarde ensuite seul afin de satisfaire ses besoins sexuels. Graham refuse tout rapport physique avec la gent féminine, préférant ce mode relationnel en partie virtualisé. Si Egoyan s'intéresse au problème de l'identité, Soderbergh s'attache quant à lui aux rapports hommes-femmes et à la place que pourraient y prendre les images électroniques. Le spectateur apprendra, à la fin du film, que le jeune homme s'est retranché derrière ses images suite à une rupture amoureuse et que ces nouvelles habitudes ont finalement encouragé un certain déni. À la différence de *Family Viewing*, qui intègre à la fois des pratiques aliénantes et émancipatrices, *Sex, Lies, and Videotape* ne pointe finalement que des dommages : Graham est désignée comme une victime dont la guérison doit nécessairement passer par la destruction de son matériel électronique.

Contrairement aux cas analysés dans la premières partie, ici, les idées de vidéos se

[474] Coulombe Michel et Wera Françoise, « Entretien avec Atom Egoyan », *Ciné-Bulles*, vol. 7, n°3, 1988, p. 8.
[475] Dans un registre différent, un autre cinéaste canadien, David Cronenberg, s'est lui-aussi intéressé à l'impact des images électroniques dans son film de science-fiction d'inspiration macluhanienne *Videodrome* (1983). Cronenberg évacue, cependant, la question de l'identité comme construction historique pour privilégier les atteintes corporelles et mentales causées par l'exposition au signal électronique.
[476] Wenders déclarera d'ailleurs à Michel Boujut : « *Family Viewing* est ce que j'ai vu de plus intelligent comme réflexion sur la vidéo. » Cf. Michel Boujut, « Wim Wenders au pied de la montagne », *L'Événement du jeudi*, n°251, 24-30 août 1989, p. 81.
[477] Michel Ciment et Hubert Niogret, « Entretien avec Steven Soderbergh », Positif, n°343, septembre 1989, p. 9-10.

déduisent prioritairement de la fiction. Bien que les cinéastes aient pu faire certaines déclarations explicites (Egoyan et Soderbergh en particulier), les films recèlent effectivement davantage d'éléments à articuler, permettant de construire des représentations. Par ailleurs, l'objet vidéo n'est pas cantonné aux procédures cinématographiques. Il ne s'agit pas de questionner les apports de l'électronique dans une fiction qui mobiliserait, par exemple, un personnage de cinéaste[478]. Les images sont au cœur de pratiques quotidiennes qui affectent des comportements sociaux. En ce sens, chacun des films retenus peut être appréhendé dans une dimension sociologique.

1. Fritz Lang et la surveillance : *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960

1-a Film classique, sujet moderne

La plupart des recensions du dernier film de Fritz Lang, *Le Diabolique Docteur Mabuse* (1960), accorde une place négligeable aux images électroniques dont le cinéaste fait usage. La majeure partie de l'action du film se déroule, en effet, dans un hôtel de luxe, le Luxor, dont chacune des chambres est équipée de caméras de surveillance soigneusement dissimulées afin que la nouvelle incarnation du Docteur Mabuse puisse jouir d'un regard démultiplié[479]. Par conséquent, le spectateur se trouve ponctuellement face à des écrans intradiégatiques. Mais les journalistes insistent davantage sur le scénario rocambolesque, le style du film et la figure du Docteur Mabuse, une nouvelle fois exhumée par Lang.

Nombre de commentateurs soulignent le « classicisme » du film au regard notamment des expériences contemporaines menées par Michelangelo Antonioni, Alain Robbe-Grillet ou Alain Resnais. Jean Domarchi, dans la revue *Arts*, titre par exemple sa critique « Une leçon de classicisme cinématographique », expliquant que Lang a choisi pour ce film « une idée de cinéaste » c'est-à-dire un « sujet » qui « par [sa] structure même, exprim[e] l'essence même du cinéma »[480]. Michel Mardore invoque, quant à lui, le style du film, hérité de la période américaine du cinéaste et fondé sur une « simplicité souveraine », une « économie de moyens » que le critique accueille avec plaisir « [à] une époque, écrit-il, où l'esbrouffe du sujet permet aux imbéciles de passer à bon compte pour des génies »[481]. Louis Chauvet, dans

[478] Comme le fera par exemple Wim Wenders avec *Lisbonne story* (1995) dont il sera question plus loin.
[479] Par commodité, nous emploierons ponctuellement le nom de « Mabuse » pour désigner ce nouvel avatar. Nous n'ignorons pas, cependant, que Mabuse est mort en 1933 dans la clinique du Docteur Baum (cf. *Das Testament des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1933).
[480] Jean Domarchi, « Une leçon de classicisme cinématographique », *Arts*, 28 juin-4 juillet 1961.
[481] Michel Mardore, « Une épure mathématique », *Lettres françaises*, du 6 au 12 août 1961.

Le Figaro, souscrit à un même constat de « classicisme » mais cette fois pour désigner, à la différence de Domarchi ou Mardore, un manque d'invention formelle : « L'intrigue est enfantine, la mise en scène témoigne du classicisme le plus élémentaire, et néanmoins nous voilà pris.[482] ». Le vocable « classique », pour d'autres commentateurs, a plutôt une valeur nostalgique et s'accompagne de références aux *serials* ou plus précisément à Maurice Leblanc, Gaston Leroux ou Eugène Sue. Jean Dutourd écrit ainsi dans *Carrefour* : « Fritz Lang […] n'a reculé devant aucun des trucs classiques du crime et de l'épouvante. C'est sans doute ce qui fait le charme de ce film […].[483] ». Plus sévère, Pierre Marcabru, dans *Combat*, estime pour sa part que

> « Le Diabolique Docteur Mabuse est un ancêtre du cinéma. Une espèce de monstre des profondeurs qui aurait échappé à la discipline de l'évolution. C'est un film qui a quarante ans […].[484] »

Jean de Baroncelli adopte, quant à lui, une position intermédiaire, reconnaissant les emprunts du film à une tradition de genre mais signalant également le « modernisme » des projets de Mabuse, qui désire prendre possession d'une « chaîne d'usines atomiques » :

> « Tout en bricolant dans la "science-fiction", [Mabuse] demeure fidèle aux postiches et déguisements grand-guignolesques d'un autre âge. Le modernisme de ses projets contraste avec le caractère désuet et quelque peu naïf des moyens qu'il emploie.[485] »

Mais parmi les moyens mis en œuvre par Mabuse, il en est un qui signe précisément l'actualité du film et que les commentateurs désignent de différentes façons : les écrans de contrôle. Pour certains, ces écrans désignent en bloc la télévision c'est-à-dire, manifestement, la télévision comme institution. Jean Rochereau écrit ainsi dans *La Croix* :

> « […] la télévision est ici, tout ensemble, le ressort dramatique, l'arme secrète n°1 et le *deus aex-machina* [*sic*]. […] Qu'il l'ait ou non voulu, Lang a péremptoirement démontré que le petit écran est, aujourd'hui, le maître du monde. Qu'il asservit les foules à un petit nombre et permet à un homme avisé de surveiller, de dominer, de régner avec le

[482] Louis Chauvet, « Le Diabolique Docteur Mabuse », *Le Figaro*, 4 juillet 1961.
[483] Jean Dutourd, « Le Diabolique Docteur Mabuse », *Carrefour*, 5 juillet 1961.
[484] Pierre Marcabru, « Fritz Lang ou les naïvetés du cinéma », *Combat*, 1er juillet 1961.
[485] Jean de Baroncelli, « Le Diabolique Docteur Mabuse », *Le Monde*, 5 juillet 1961.

maximum de discrétion et le maximum de puissance.[486] »

Parce qu'il met en scène un réseau de vidéo-surveillance, le film de Lang serait une mise en garde contre le « petit écran » qui « asservit les foules à un petit nombre ». Il peut sembler surprenant que le critique ne désigne pas le film comme un avertissement pour les temps à venir mais bien comme un constat, une démonstration de la toute-puissance actuelle de la télévision. Car si la télévision transmet des programmes à domicile, les moniteurs ne permettent pas d'enregistrer l'image des téléspectateurs. Il s'agit là d'un fantasme issu du célèbre roman de Georges Orwell, *1984*, publié une dizaine d'années plus tôt (1949). Pierre Billard, dans *Paris Presse*, désigne le réseau d'écrans comme

> « […] un instrument scientifique fort efficace (et fascinant sur le plan spectaculaire) : des caméras de télévision dissimulées dans les pièces du principal hôtel de Berlin.[487] »

Si le terme de « télévision » est une nouvelle fois employé, il ne désigne plus l'institution. Sous la plume de Billard, en effet, ces « caméras de télévision » sont simplement des caméras électroniques, c'est-à-dire des caméras qui permettent de voir instantanément sur un petit écran ce qu'elles couvrent ou enregistrent. Par ailleurs, Mabuse n'a pas truffé la ville entière de caméras, le lieu de la surveillance est un hôtel de luxe où séjourne un milliardaire. Son réseau ne saurait donc se comparer à celui des téléviseurs installés dans les foyers.

1-b Un film réflexif ?

La mise en garde contre l'institution télévision qu'a cru reconnaître le critique de *La Croix* n'est pas partagée par les autres commentateurs. Un grand nombre d'entre eux, au contraire, commente le dispositif de Mabuse sous l'angle de la réflexivité cinématographique. Lang ne proposerait pas un commentaire sur la télévision mais plutôt sur le cinéma. Par exemple, Domarchi, déjà cité, décrit Mabuse comme un metteur en scène :

> « L'idée centrale du scénario est […] d'emblée une idée de metteur en scène. Le héros dont Fritz Lang continue à nous raconter l'histoire est caché. Il dirige une organisation dont, grâce à un procédé aussi simple dans la conception que diaboliquement compliqué

[486] Jean Rochereau, « Le Diabolique Docteur Mabuse », *La Croix*, 12 août 1961.
[487] Pierre Billard, « Une cruelle poésie », *Paris Presse*, 8 juillet 1961.

> dans la réalisation pratique, il peut suivre les moindres gestes. Il est toujours en mesure de contrôler le déroulement d'une action qu'il a conçue dans ses moindres détails […] exactement comme Fritz Lang conçoit contrôler un script dont il a prévu les moindres péripéties.[488] »

Ce « procédé » évoqué est bien sûr celui de la surveillance électronique. Ainsi, grâce à un regard démultiplié, Mabuse contrôlerait son organisation criminelle. Le tâche du metteur en scène articulerait donc, selon Domarchi, à la fois l'exercice du regard et celui du contrôle. Les caméras dispersées métaphoriseraient le regard de Fritz Lang, tout comme la réalisation du projet criminel de Mabuse métaphoriserait celle du film. André-S. Labarthe souscrit lui-aussi à un tel rapprochement :

> « Le regard est ici l'instance suprême. Être vu c'est être déjà mort, voir sans être vu est le faîte de la puissance. Le stratagème mis au point par Cornelius implique l'idée de possession par le regard dont l'issue ne peut être que la destruction. Tout le film découle de cette idée qui pourrait bien être l'idée même du cinéma, tel du moins que le conçoit Lang.[489] »

Labarthe établit ici une proximité entre le regard de Cornelius-Mabuse, chef de l'organisation criminelle, et celui de Lang. Les deux hommes seraient, en effet, des voyeurs – le cinéaste par définition demeure en retrait, il ne saurait apparaître dans son film sans déléguer ses responsabilités – et jouiraient de fait d'une certaine « puissance ». Tous deux prendraient symboliquement « possession » des individus qu'ils regardent – clients de l'hôtel ou acteurs. S'il demeure malaisé d'associer l'idée de « destruction » au projet de Lang, il faut cependant noter que le critique subsume les différences technologiques sous la question du regard. Bien qu'il use des possibilités de l'électronique, Cornelius serait l'incarnation symbolique d'un metteur en scène de cinéma. Une partie de la presse spécialisée, elle-aussi, reconduit cette interprétation de Mabuse en metteur en scène. Ainsi, Jean Douchet écrit-il dans les *Cahiers du cinéma* :

> « Il suffit de se remémorer les plans captés par Mabuse sur ses écrans de télévision et de suivre la progression de leurs apparitions, pour découvrir la tentation suprême du metteur en scène. […] Chacun [de ces plans] marque une étape vers la possession totale du

[488] Jean Domarchi, « Une leçon de classicisme cinématographique », *art. cit.*
[489] André-S. Labarthe, « Le Diabolique Docteur Mabuse », *France Observateur*, 6 juillet 1961.

mouvement.[490] »

Selon Douchet, les images électroniques de Mabuse répondraient à un fantasme de recouvrement total, de surveillance ubiquitaire et permanente, qui serait « la tentation suprême du metteur en scène ». Il s'agirait de ne rien laisser échapper du monde et donc de le dominer totalement. En somme, les écrans de contrôle formeraient comme une doublure du monde et par la même, offriraient à Mabuse le moyen fantasmatique de s'en emparer – pour ensuite le détruire. Mais Douchet précise plus loin que Mabuse, à la fin du film, se fait surprendre par le « hasard ». Par conséquent, sa mise en scène n'aurait pas réussi à « accorder […] le monde avec la conception qu'elle en [avait] ». Le critique conclut : « La tendance ultime de la mise en scène renvoie à la lanterne magique et tue le cinéma ». Il est intéressant de noter ici que la lecture de Douchet ne repose pas sur une différenciation ontologique entre cinéma et vidéo. Il compare plutôt la fixité fondamentale du contrôle absolu (quand la mise en scène se superpose exactement au monde) à la lanterne magique. Il ajoute enfin : « Point n'est besoin d'être sorcier pour comprendre [que cette tendance ultime] est la tentation profonde de la mise en scène de Lang lui-même ». Mabuse serait donc, selon Douchet, la « projection la plus monstrueuse » de Lang lui-même[491]. Dans une analyse rédigée quelques cinq ans après la sortie du film, Jean Collet, dans *Télérama*, raffine encore cette lecture en invoquant la place du spectateur. Revenant notamment sur des coïncidences de cadrage (que nous détaillerons par la suite), il écrit :

> « Du début à la fin, Fritz Lang s'ingénie à donner au spectateur le point de vue de Mabuse, le point de vue du voyeur. […] Ainsi donc, les mille yeux du Docteur Mabuse, ce sont d'abord les mille yeux du spectateur. C'est le regard de la caméra. Mabuse qui voit tout, c'est le metteur en scène et le spectateur. Grâce au cinéma, ces personnages n'ont plus de secret, plus d'intimité pour nous. Mabuse, au fond, n'est qu'un spectateur qui a fabriqué pour lui tout seul un cinéma permanent dans un grand hôtel où chaque client peut devenir, d'une minute à l'autre, le héros d'une aventure. […] La volonté de puissance que dénonce cette fois le cinéaste n'est pas quelque abstraction lointaine, quelque mot en "isme", comme nazisme, racisme, que sais-je ? C'est sa propre volonté de domination que

[490] Jean Douchet, « L'étrange obsession », *Cahiers du cinéma*, n°122, août 1961, p. 52.

[491] *Ibid.*, p. 53. Dans la monographie qu'il consacre au cinéaste, Luc Moullet souscrit lui-aussi à cette lecture réflexive : « Ici, l'idée de la domination par le cinéma permet de poser le problème moral de la condition du cinéaste, de la condition du créateur, de sa responsabilité vis-à-vis de ses créatures. L'on comprend maintenant que c'était un peu lui-même, ou tout au moins son subconscient, que Lang mettait en scène lorsqu'il présentait des figures de surhommes vers les années 1930. D'autant qu'ici, le fils de Mabuse, comme le cinéaste, dresse ses plans d'après les prévisions qu'il fait des futurs sentiments et réactions des êtres. », Luc Moullet, *Fritz Lang*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1963, p. 94.

Fritz Lang exerce dans ce film. Et la nôtre.[492] »

La figure de Mabuse, dont la particularité, précisément, est de revêtir plusieurs identités, accueillerait par ailleurs celle du cinéaste Fritz Lang, nous l'avons vu, mais également celle de chaque spectateur. En effet, la complicité de la caméra de Lang avec celles dont Mabuse a truffé l'hôtel Luxor appellerait un constat général : nous sommes tous des voyeurs[493]. Le cinéaste, dont certaines images se télescopent avec celles de Mabuse, et le spectateur qui, par nécessité, épouse ce point de vue télescopé céderaient ainsi à la même pulsion que le génie du crime. Et selon Collet, ce voyeurisme trahirait une « volonté de domination », domination par une transparence totale, par le dévoilement de tous les « secrets » des personnages. L'analyse de Collet induit donc une certaine idée du cinéma qu'emblématiserait la pratique de Mabuse. L'homme, écrit-il, aurait construit pour lui seul un « cinéma permanent » lui permettant à tout moment de suivre les « aventures » des clients de l'hôtel. Or, il faut bien avouer que cette lecture oblitère les usages visibles dans le film de Lang. En effet, le dispositif de surveillance mis en place par Mabuse est avant tout utilitaire, il doit lui servir à exécuter un plan qui a pour finalité la destruction du monde. L'homme n'a donc pas construit son circuit afin de jouir du spectacle d'un film permanent qu'il aurait lui-même mis en scène. Il s'agit d'un moyen tendu vers un fin – prendre au piège un client milliardaire, Travers, pour ensuite s'emparer de ses usines atomiques et détruire le monde – et non d'une fin en soi.

L'idée de vidéo induite par la plupart des commentateurs est explicitement désignée comme une idée de cinéma. Dans la mesure, en effet, où la pratique de Mabuse relève du voyeurisme et de la mise en scène, le personnage ferait figure de cinéaste.

1-c Une critique de la télévision ?

Le film de Lang s'ouvre par la mort d'un reporter de télévision. Si à première vue une telle introduction peut accréditer la thèse du journaliste de *La Croix*, une attention plus précise oblige à repenser les termes du problème. Il pourrait être tentant, en effet, de lire cette mort inaugurale comme un geste critique fondamental : ouvrir un film de cinéma par la mort d'un reporter de télévision établirait d'entrée de jeu une hiérarchie et pourrait introduire de manière emblématique un démontage de l'institution et de ses pratiques, institution accusée d'asservir

[492] Jean Collet, « Le Diabolique Docteur Mabuse », *Télérama*, n°833, 2 janvier 1966, p. 80.
[493] C'était déjà le constat, six ans auparavant, de Stella, l'infirmière de Jefferies, dans *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954) : « We've become a race of peeping toms. ».

le plus grand nombre par le truchement d'un regard démultiplié. D'ailleurs, juste après ce premier homicide, un plateau de télévision est présenté au spectateur, en pleine agitation : Barter, le reporter en question, est attendu, il a un « scoop » précise-t-on. Son émission est maintenue mais l'homme est remplacé *in extremis* par une collègue, visiblement très émue, qui annonce sa mort à l'antenne, face caméra. La télévision comme institution est donc présente dès les premières minutes, associée à l'information (l'émission s'intitule « Actualités du jour »), au direct et au sensationnel (quel besoin, en effet, d'annoncer cette mort en direct ?).

Par ailleurs, quelques scènes plus loin, une horde de reporters prend d'assaut l'hôtel Luxor car un suicide est en train de s'y dérouler. Marion Menil (Dawn Addams) est juchée sur une corniche au sommet du bâtiment. Le personnel tente de contenir la horde qui proteste : « Il en va de notre travail ! », « C'est un scoop ! », « On veut des photos ! ». Ainsi, bien qu'une vie humaine soit en jeu, les journalistes n'hésiteraient pas à se poster à une fenêtre pour obtenir des clichés s'ils n'étaient maintenus à distance. Mais les journalistes ne sont pas seuls à être animés par cette pulsion voyeuriste. Au bas de l'hôtel, en effet, de nombreuses personnes se sont massées pour assister au spectacle. Et juste en face de la jeune femme, cinq autres curieux, derrière l'embrasure d'une fenêtre ouverte, observent la scène avec attention. Parmi eux, une femme agitée déclare, les yeux écarquillés : « Je ne peux pas regarder ! ». Puis elle saisit brusquement les jumelles des mains de son voisin en criant : « Elle va sauter ! ». Il y a donc ici quelque chose de l'ordre de l'incontrôlable, de la pulsion précisément, qui s'accompagne de mauvaise foi.

Cependant, après que le suicide a été évité grâce à Travers (Peter Van Eyck), une conversation au bar de l'hôtel nous apprend que Barter ne ressemblait pas aux autres reporters. Le barman explique, en effet, au commissaire Kras (Gert Fröbe) que son ami « savait faire de l'information » contrairement aux autres journalistes qui écrivent des « bobards ». D'ailleurs, le barman précise que depuis sa mort il n'allume plus la télévision... L'homme tué dès les premières minutes du film n'était donc pas le symbole incarné d'une institution faisant profit de la pulsion voyeuriste ancré en chaque homme. Au contraire, le film nous apprendra que Barter a été tué parce qu'il avait des informations importantes sur Mabuse. Son scoop n'était donc pas comparable à celui des autres reporters : il s'agissait de dénoncer une organisation criminelle. En conséquence, le film ne saurait se résumer à une mise en garde contre la télévision puisqu'il existait au sein même de l'institution un journaliste moralement intègre. Par ailleurs, nous y insistons, le réseau d'écrans mis en place par l'organisation est avant tout un réseau domestique, incapable de surveiller autre chose que les

chambres de l'hôtel. Celui qui se fait appeler Mabuse n'a pas pris contrôle de la chaîne de télévision publique, il émet des mots d'ordre que ses hommes captent *via* un camion régie. S'il partage donc avec la télévision une même technologie électronique, c'est plutôt le signe d'une adaptation aux moyens de l'époque. L'organisation de Mabuse exploite, en effet, les moyens techniques les plus modernes à sa disposition – c'est ce qui singularise d'ailleurs chacun des volets de la trilogie. En outre, Fritz Lang a lui-même expliqué qu'il avait découvert cette pratique de la surveillance en lisant des documents d'archives nazis[494]. Il s'agissait alors d'un système de microphones que le cinéaste a modernisé pour ancrer le film dans les années 1960[495].

1-d Superposition de deux pratiques

La mise en visibilité des écrans de contrôle tout au long du film permet de dégager une certaine idée de vidéo relativement distincte des spéculations sur l'institution télévision. Le premier écran visible apparaît sur le mode du trompe-l'œil. Marion Menil et Travers assistent à un bal donné à l'hôtel. Après une danse, le couple retourne à table et discute du divorce éventuel de Menil. Il s'agit d'un plan d'ensemble. À l'image, l'homme et la femme sont de profil, ils se font face et occupent chacun un côté du cadre. Au centre, à l'arrière-plan, de nombreux couples sont en train de danser. Le spectateur peut éventuellement remarquer que l'image est plus contrastée que celles qui l'ont précédée, et les contours légèrement moins définis (fig. 24). Alors que le couple échange, un travelling arrière dévoile les bords d'un moniteur posé sur une console. L'image que regardait le spectateur était en réalité un écran de verre aux angles arrondis (fig. 25). Cela explique donc rétrospectivement les variations formelles constatées, dues au re-filmage. L'écran se brouille soudainement, laissant apparaître une série de trames (motif que l'on retrouvera dans le film *via* les raies de lumière de certaines chambres). Une main entre alors dans le champ par la gauche, tourne une molette sur la console et rétablit l'image. Puis un travelling avant télescope les bords de l'écran avec ceux du

[494] « […] une idée germa dans mon esprit, due à la lecture que j'avais faite de documents nazis récemment publiés, donnant des renseignements sur Joseph Goebbels. Il s'agissait de quatre hôtels qui devaient être construits à Berlin après la victoire allemande, pour permettre la visite des diplomates des États soumis. Dans chaque pièce, se serait trouvé un micro caché de telle sorte qu'à un certain endroit central le gouvernement aurait pu savoir exactement ce qui se passait dans chaque pièce. Poussant l'idée jusqu'à imaginer des caméras de télévision et un miroir sans tain, il me sembla que c'était un point de départ possible pour un nouveau Mabuse d'après-guerre. », Fritz Lang, « La nuit viennoise », *Cahiers du cinéma*, n°169, août 1965, p. 48.

[495] De manière plus surprenante, Philippe Dubois analyse quant à lui la pratique de Mabuse comme une pré-figuration du zapping. Voir Philippe Dubois, « Le regard aveugle. Autour de Fritz Lang » [1987], in *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, *op. cit.*, p. 115-124.

cadre de cinéma : l'image a recouvré son cadrage initial. Enfin, un raccord sur le geste de la jeune femme articule cette image à la suivante, un plan rapproché de Menil – image dont l'apparence ne retient plus l'attention. Mais après un autre plan, inscrivant cette fois le couple dans l'image, Lang bascule une nouvelle fois sur le plan d'ensemble glosé, sans aucune altération formelle, lorsque Menil prend congé de son interlocuteur. Or, il est bien évident que le spectateur retrouve ce plan en ayant à l'esprit le dispositif de surveillance. Le premier travelling opère donc un saut énonciatif : alors que le spectateur pouvait penser que l'image était une vue objective, il découvre qu'il s'agit en réalité d'une vue subjective ou plutôt semi-subjective (la position de la main indique que l'observateur n'est pas tout à fait face à l'écran). En outre, la manipulation de la molette exacerbe l'idée de contrôle : l'image est un fragment audio-visuel sur lequel, précisément, quelqu'un a *prise*.

La manière dont Lang dévoile ce poste d'observation n'est pas anodine : le cadre cinématographique se dédouble (accueillant une image dans l'image, un cadre dans le cadre) puis retrouve son unicité (à ceci près, cependant, que le spectateur sait désormais que quelqu'un est susceptible de regarder ce qu'il a lui-même devant les yeux). L'image de surveillance n'est donc pas prise selon un autre angle ou un autre axe, ou franchement singularisée par un marquage formel, c'est strictement la même image. Il y a donc une forme de superposition : l'image de cinéma, celle du film, qu'a composée Fritz Lang, est en tout point identique à cette image qui apparaît sur un écran de contrôle. Qu'est-ce à dire ? Cela met au même niveau (littéralement, puisque les images se superposent) deux pratiques : celle de Lang, qui raconte une histoire, construit un récit, et celle de cet homme à la console, qui épie les clients de l'hôtel, surveille leurs faits et gestes. Par ailleurs, cela crée un effet dramatique. Dans la mesure, effectivement, où il y a cette stricte identité entre les plans de Lang et les images de surveillance, le moindre des plans à l'intérieur de l'hôtel sera soumis à ce double régime. En somme, chaque plan fera l'objet d'une interrogation, d'un doute : suis-je le seul, moi spectateur, à voir ce que je vois ?

La deuxième apparition d'un écran de surveillance précise encore cette proximité entre la pratique de Lang et celle de l'observateur anonyme (il n'est pour l'heure qu'une main et un regard). L'un des employés de l'hôtel, Berg, souhaite montrer à Travers quelque chose qui pourrait l'aider à surveiller Menil. Mais alors que les deux hommes sortent de la chambre du milliardaire, un nouveau travelling arrière dévoile les bords d'un écran de contrôle. Lang procède comme toute à l'heure : le plan de cinéma est cadré par une caméra de surveillance. Les deux hommes sont vus en plongée dans l'un des couloirs de l'hôtel, ils quittent la chambre, se dirigent vers un ascenseur situé à la gauche du cadre, appelle la machine puis s'y

engouffrent. Lang bascule alors la caméra vers la console, au bas de l'écran ; une main venue de la gauche du cadre actionne une molette, ce qui éteint le moniteur (fig. 26) ; la caméra effectue un travelling latéral, balaie le dos de l'observateur dont la main, cette fois venue de la droite, actionne une autre molette qui conditionne l'apparition d'une autre image sur un autre écran (fig. 27). Lang remonte alors la caméra et inscrit dans le cadre ce nouvel écran de contrôle. On y voit, à la droite de l'image, les portes d'un ascenseur qui s'ouvrent. Les deux hommes en sortent et se dirigent vers la gauche (un travelling latéral les accompagne) puis ils pénètrent à l'intérieur d'une chambre. La porte se referme dans cette image de surveillance surcadrée, une autre s'ouvre plein écran dans un plan de cinéma apparemment objectif. Une fois de plus donc, Lang raccorde soigneusement les images objectives et subjectives, celles plein écran et celles surcadrées. À la différence de la première scène commentée, il y a ici deux écrans de contrôle dont les images respectives s'articulent de façon à construire une continuité. En effet, les personnages sortent par la gauche de l'image du premier écran et rentrent par la droite de l'image du second. Et entre le premier et le second, Lang effectue un mouvement de caméra vers la droite, dévoilant au passage la présence de l'observateur. En d'autres termes, la succession temporelle entre les deux images est ici fonction d'un mouvement de balayage spatial. Lang doit diriger son objectif d'un écran à l'autre pour raccorder les actions des personnages. Par ailleurs, il faut surtout noter que l'homme aux manettes conditionne lui-même la disparition-apparition des images, c'est donc lui qui effectue le montage, un montage en direct comme cela se pratique à la télévision, notamment pour les dramatiques (plusieurs caméras tournent en même temps, couvrant différentes portions spatiales et le réalisateur sélectionne en temps réel les plans qui se succèdent sur l'écran des téléspectateurs)[496]. Il y a donc bien une correspondance structurelle entre ce dispositif de surveillance et une régie de télévision mais cela ne signifie pas pour autant que l'organisation criminelle dirigée par le nouveau Mabuse est une image de l'institution télévision.

Si la superposition entre les plans de Lang et ceux de l'observateur anonyme disait déjà une première analogie entre deux pratiques, cette nouvelle idée d'un montage fondé sur la continuité (l'homme surveillant le parcours des deux protagonistes, de pièce en pièce) resserre encore les liens entre elles. L'homme compose lui-aussi des cadrages et construit une continuité entre plusieurs images. En outre, nous nous y attarderons un peu plus tard, il vérifie à l'image une mise en scène qu'il a lui-même orchestrée. Comme un réalisateur de télévision

[496] Nous avons vu comment Renoir a su tirer profit de cette méthode pour réaliser son *Testament du Docteur Cordelier* (1959).

en régie ou comme un cinéaste usant du *video assist*, l'homme s'assure que les images sont conformes aux instructions données c'est-à-dire, dans le cas présent : il s'assure que Berg (qui est membre de l'organisation) emmène Travers là où il faut afin que le moment venu, l'homme puisse agir comme prévu. Berg présente, en effet, au milliardaire un dispositif de surveillance dans une chambre contiguë à celle de Menil : une vitre sans tain permettant d'épier la jeune femme. Or, malgré les réticences de Travers, le chef de l'organisation sait que l'homme mettra à profit ce dispositif s'il pense Menil en danger. Et c'est précisément ce qui se produit : quand le mari de Menil fait irruption dans l'hôtel, Travers se poste derrière la vitre pour surveiller les retrouvailles. Les choses dégénèrent rapidement, Travers brise alors la vitre, se saisit du revolver miniature de Menil et tire (à blanc) sur son mari. Un écran de contrôle figure l'homme s'écroulant sous les tirs. Pour anodine qu'elle puisse paraître donc, la scène du trajet de Berg et Travers d'un écran à l'autre met en jeu un usage fondamental de la vidéo dans le film, usage que certains metteurs en scène de cinéma reprendront : il s'agit de vérifier par l'image l'exécution d'un plan en direct. La brève apparition de l'écran de contrôle au terme de la scène de crime ne dit pas autre chose : le mystérieux observateur a eu confirmation.

La dernière apparition des écrans de contrôle mérite encore quelques commentaires. Travers et Menil sont capturés par les membres de l'organisation et emmenés *via* un passage secret dans une chambre forte, la régie de contrôle où se trouvent la console et les moniteurs plusieurs fois aperçus. L'homme à la tête de cette organisation n'est autre que le Docteur Jordan (Wolfgang Preiss), le médecin personnel de Menil. Le spectateur apprendra également que Jordan et le voyant Cornelius, avec lequel collaborait la police, sont une seule et même personne. Alors que Menil, blessée par balle, agonise dans les bras de Travers, Jordan, face à quatre écrans, explique ses plans (empruntés, dit-il, au véritable Docteur Mabuse) : il a hypnotisé Menil afin qu'elle se lie à Travers et lui permette de prendre possession de ses usines nucléaires. Mais le véritable amour ressenti par la jeune femme a annulé l'emprise hypnotique. Sans cela, Jordan affirme qu'il aurait pressé, à coup sûr, le « fameux bouton », plongeant le monde entier dans un chaos dont lui seul aurait tiré profit. L'homme est donc animé par un désir de destruction totale. Alors qu'il échange avec Travers le dos tourné, Jordan scrute ses écrans et commande l'apparition de plusieurs images. Lang recadre ponctuellement certains écrans, occupant alors quasiment toute la surface visible. Deux fragments d'espace surveillé se succèdent, couverts par des caméra situées à l'extérieur de l'hôtel. Le spectateur découvre d'abord la présence d'un contingent militaire prêt à mener l'assaut puis, sur un autre écran, le commissaire Kras, entouré par deux de ses hommes, croisant deux membres de l'organisation prêts à partir en automobile (ils attendent

vraisemblablement que Jordan les rejoignent pour fuir les lieux). Comme dans la scène précédemment commentée, les deux écrans sont balayés par un même mouvement de caméra qui les lie l'un à l'autre. Autre écran : Kras et ses hommes entrent dans le hall de l'hôtel. Jordan tourne alors une mollette, une autre image apparaît : Kras est dans la chambre de Travers, on lui indique que les affaires du milliardaire n'ont pas bougé. Jordan commente : « On vous cherche mais même si on vous trouve, il sera trop tard pour vous. ». Puis l'homme éteint méthodiquement chacun des moniteurs, laisse une arme aux deux victimes (au cas où le suicide les tenterait), détruit le téléphone et quitte la régie.

La scène décrite fait de Jordan une véritable « figure déléguée du metteur en scène[497] ». En effet, l'homme conditionne l'apparition de certaines images, il dirige le regard sur elles (Lang recadre les moniteurs) et contribue de fait à prendre en charge une partie du récit. Jordan pratique en quelque sorte un montage alterné, tressant plusieurs segments d'action, ce qui crée un effet dramatique sur le spectateur. Lang aurait pu tout à fait alterner plein écran les plans du couple captif avec un plan du renfort militaire, un autre de Kras arrivant à l'hôtel, etc. L'effet aurait été identique : Jordan ne peut risquer de s'attarder plus longtemps, la police est arrivée, il doit fuir. Si les images convoquées par le personnage au moyen de son dispositif de surveillance lui permettent donc d'appréhender l'urgence de la situation, elles permettent aussi de construire la narration du film. Le cinéaste, ou à tout le moins le narrateur du film, délègue une partie de ses pouvoirs à Jordan, qui compose lui-même une séquence à destination du spectateur. Une fois de plus, la régie offre à celui qui l'emploie la possibilité d'effectuer une série de procédures caractéristiques du métier de metteur en scène.

Que dire alors de l'idée de vidéo induite par le film de Lang ? La vidéo dans le film tisse un lien étroit avec le cinéma au point d'entretenir parfois un rapport d'analogie. Le dispositif électronique permet, en effet, au Docteur Jordan de contrôler à distance une mise en scène qu'il a lui-même planifiée (la fausse mort du mari de Menil) et, à un autre niveau, de composer pour le spectateur du film des mini-séquences de récit. Quant aux écarts entre la pratique de Jordan et celle de Lang, ils concernent à la fois la possibilité du direct – l'homme réalise son « film » en direct, comme cela se fait à la télévision – et la dimension voyeuriste : le « film » de Jordan est, en effet, réalisé à l'insu de certains de ses participants et suppose donc un haut degré de manipulation et des complicités stratégiques. Il est clair, cependant, que

[497] Nous empruntons la formule à Jean-Louis Leutrat qui l'applique au personnage de Jefferies dans *Rear Window*. Voir Jean-Louis Leutrat, *Kaléidoscope*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1988, p. 22.

Jordan n'a pas mis au point son système pour se repaître du spectacle de la nudité des client(e)s du Luxor. Il s'agit plutôt de récupérer des informations, de contrôler des acteurs et de vérifier le déroulement des opérations. Par ailleurs, un dernier élément empêche d'établir une trop stricte équivalence entre les pratiques respectives de Jordan et du cinéaste. La caméra de cinéma est, en effet, celle qui *dévoile* le phénomène de télescopage des images et offre donc au spectateur la possibilité de douter de ce qu'il voit. Au contraire, les images de Jordan, purement instrumentales, ne suscitent aucun questionnement.

Fig. 24

Fig. 25

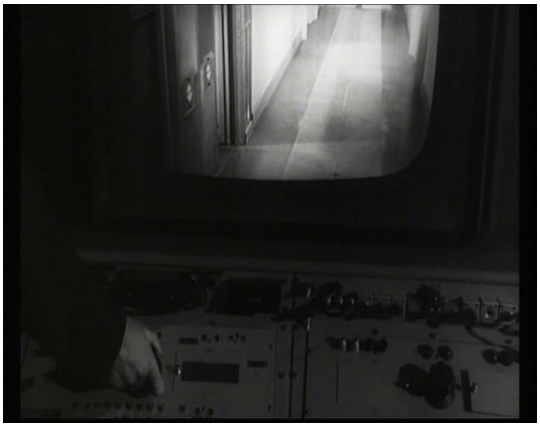

Fig. 26

Fig. 27

2. La vidéo, entre aliénation et émancipation : *Family Viewing*, Atom Egoyan, 1987

2-a Le diagnostic d'une « perte de réalité »

Réalisé en 1987 par Atom Egoyan, *Family Viewing* ne sort en France qu'en 1989, après que *Sex, Lies, and Videotape* (Steven Soderbergh, 1989) a été présenté à Cannes. À la sortie du film, la plupart des commentateurs de la presse généraliste associe la vidéo au pathologique. Egoyan aurait, en effet, pointé différents usages des images électroniques qui témoigneraient, en cette fin de décennie, d'un mal généralisé lié à la prolifération des écrans. Dans *Libération*, Gérard Lefort évoque ainsi une « dictature cathodique » qui mènerait à une « perte progressive de réalité »[498]. Le même auteur, dans *Pariscope*, évoque encore une « névrose quotidienne des images[499] ». M. L. écrit, pour sa part, dans *La Croix*, qu'Egoyan est parvenu à « faire apparaître l'un des fléaux de notre civilisation de l'image : l'indifférence[500] ». Pour Michel Boujut enfin, dans *L'Événement du jeudi*, le cinéaste « traite l'image vidéo comme la grande névrose des sociétés occidentales[501] ». En dépit des nombreux usages de la vidéo dans le film (programmes télévisés, surveillance, enregistrements domestiques, etc.), les commentateurs font donc référence à un phénomène général : une « dictature », une « névrose », un « fléau ». Ce diagnostic sans nuance amène certains journalistes à poser, à partir du film, une opposition franche entre le cinéma et la vidéo. Lefort analyse ainsi :

> « […] le film lui-même se prend au jeu du piratage, jusqu'à ce point de grande perversité où l'on ne peut plus décider ce qui relève de la vidéo et ce qui appartient en propre à l'image de cinéma. Impression hautement malaisante : le film se met à vivre sa vie de façon parfaitement machinique et autonome, zappant quand bon lui semble, changeant de programme (feuilleton mélo, série polar, documentaire, fiction) comme une chaîne de télévision emballée, lui empruntant même sa syntaxe mal élevée (zooms et gros plans). […] Piège mortel donc où, à force d'osciller dans un bras de fer où la vidéo serait sadique et le cinéma maso, c'est le film lui-même qui semble s'avouer ligoté.[502] »

Le film aurait donc été « piraté » par la vidéo (ailleurs Lefort parle de « parasite ») ou plus précisément par la télévision. Le mélange des genres, qui est le résultat concret d'une session de zapping (ici orchestré par un narrateur-téléspectateur virtuel), serait la marque distinctive,

[498] Gérard Lefort, « Une vue de famille », *Libération*, 7 juin 1989.
[499] Gérard Lefort, « La télé ce foutoir à images diffuseur de connerie quotidienne », *Pariscope*, 6 juin 1989.
[500] M. L., « Zapping en grandeur réelle », *La Croix*, 8 juin 1989.
[501] Michel Boujut, « Arrêt sur images », *L'Événement du jeudi*, n°240, 8 juin 1989.
[502] Gérard Lefort, « Une vue de famille », *art. cit.*

identitaire, de la télévision, tout comme les zooms et les gros plans. Mais au delà de cette réduction, il faut surtout noter que l'auteur souscrit à une certaine vision de la vidéo, fondée sur l'idée d'une présence insidieuse et menaçante. Boujut établit lui-aussi une distinction entre le cinéma et la vidéo, non plus esthétique mais ontologique :

> « Tout le film mêle images de cinéma et images vidéo, comme la vie réelle et son reflet, en un engrenage incertain, douloureux et névrotique.[503] »

Au cinéma appartiendrait « la vie réelle » et à la vidéo « son reflet ». Résumant le film, l'auteur évoque plus haut dans le texte « l'envahissement des images au sein d'une famille et les dérèglements qu'elles provoquent ». De fait, il y a fort à parier que cet « engrenage » qui dessine la structure du film soit le résultat de la consommation intradiégétique des « images vidéo ». En d'autres termes, l'usage de la vidéo, par opposition au cinéma, entraînerait, pour citer Lefort, une « perte de réalité », une confusion entre la vie et son reflet.

À la différence de ses collègues, Michel Braudeau n'établit pas de distinction fondamentale entre cinéma et vidéo. Selon le commentateur, en effet, le film d'Egoyan pourrait éventuellement inaugurer le « moment d'auto-analyse » du cinéma, l'équivalent, précise-t-il, de ce que fut le nouveau roman en littérature[504]. En se gardant d'interroger la pertinence d'une telle idée (ce moment n'est-il pas plutôt celui de la Nouvelle vague quelques vingt ans plus tôt ?), il faut néanmoins noter que les images électroniques sont ici implicitement désignées comme cinématographiques. Si le cinéma peut faire son « auto-analyse », c'est effectivement à la condition que les objets analysés soient cinématographiques. Mais la voix relativement dissonante de Braudeau apparaît comme minoritaire.

La presse spécialisée reconduit elle aussi le constat d'une « perte de réalité » dont les images électroniques seraient responsables. Jacques Valot écrit dans *La Revue du cinéma* :

> « Si le récit est nébuleux jusqu'à dérouter, en revanche le propos est clair : plus les moyens de communication investissent nos vies (ici la télévision, les messageries téléphoniques, et surtout la vidéo, omniprésente jusqu'à l'obsession), moins on communique, moins on jouit, moins on ressent.[505] »

---

[503] Michel Boujut, « Arrêt sur images », *art. cit.*
[504] Michel Braudeau, « Prises de vue en famille », *Le Monde*, 8 juin 1989.
[505] Jacques Valot, « Family viewing », *La Revue du cinéma – Image et son*, n°449, mai 1989, p. 28.

Le film d'Egoyan, selon l'auteur, témoignerait d'un amoindrissement de l'expérience (ramenée à trois modalités : la communication, le plaisir, les sentiments) dû précisément au développement des moyens de communication. Frédéric Strauss, dans les *Cahiers du cinéma*, pointe pour sa part l'altération de la « communication individuelle » provoquée par la télévision :

> « Atom Egoyan filme le noyau familial *après* son éclatement, microcosme en pleine régression tribale où la communication individuelle n'existe plus que par le relais de la super-communication, de ce Big Brother de l'Olympe médiatique, la télévision.[506] »

À noter que François Ramasse, de la revue *Positif*, est le seul commentateur – presses généraliste et spécialisée confondues – à dégager du film d'Egoyan un usage acceptable des images électroniques. S'il table lui-aussi sur le constat d'une perte (« la réalité devient sans cesse plus évanescente ») comme cadre sociologique de l'intrigue, il commente également un usage productif de la vidéo :

> « Le fils cherche la mère, dont il a découvert, par hasard, la "véritable" existence sur une des cassettes familiales que son père efface progressivement au profit de ses exhibitions amoureuses. Vidéo-quête contre vidéo-voyeuse : Egoyan sort des sentiers battus de la critique amère de la vidéo et, la manipulant, l'accepte, en montre la positivité. […] [D]ans la vidéo tout est question d'emploi, de morale, évidemment.[507] »

Si les autres commentateurs distinguent divers usages de la technologie électronique dans le film, ils ne se privent pas *in fine* de les ranger sous une catégorie plus large telle que « l'image vidéo », envisagée en bloc et commentée en termes ontologiques. Or, la citation reproduite a le mérite d'évacuer les questions d'identité au profit d'une question plus fondamentale qui est celle de l'usage. Car l'usage fait par Van, le personnage principal, de la vidéo dans *Family Viewing* oblige manifestement à réinterroger la condamnation prononcée par la plupart des commentateurs. Le jeune homme visionne, en effet, des archives familiales qui l'inscrivent dans une histoire que son père s'efforce d'effacer. La bande magnétique conserve ainsi des traces qui permettent à Van de structurer son identité. Si Ramasse affirme qu'Egoyan sort des « sentiers battus », c'est qu'il propose dans son film une certaine idée de la vidéo qui ne saurait se résumer à celle d'un agent aliénant et déréalisant. Dans ce contexte, peut-être faudrait-il

[506] Frédéric Strauss, « Family Viewing », *Cahiers du cinéma*, n°421, juin 1989, p. 51.
[507] François Ramasse, « La vidéo mode d'emploi », *Positif*, n°343, septembre 1989, p. 14.

interpréter le silence de la plupart des commentateurs sur cet usage positif comme le signe d'une contrainte inconsciente exercée par une idée de vidéo dominante.

2-b Un modèle télévisé

De nombreuses images électroniques apparaissent dans le film d'Egoyan, correspondant à plusieurs types d'usages : programmes télévisés (documentaires animaliers, films, variétés), vidéo-surveillance, archives familiales, enregistrements domestiques (rapports sexuels, funérailles), prises de vue d'un détective privé et enfin, images mentales. La scène d'ouverture permet de saisir un premier niveau d'articulation entre les images électroniques et argentiques et donc de mettre au jour l'une des idées de vidéo exploitées.

Une image obstruée ouvre le film : deux chariots de plateaux-repas occupent les deux moitiés du cadre de façon à ce que toute la surface visible soit comblée. Les plateaux sont retirés un à un, ce qui fait apparaître progressivement l'arrière-plan. Sur la partie droite de l'image, le spectateur découvre un téléviseur allumé diffusant une image bleutée : un ours marche tandis qu'une voix *over* commente. Il s'agit manifestement d'un documentaire animalier. Puis, symétriquement, on retire trois plateaux de l'autre chariot occupant la gauche du cadre. Apparaît alors un jeune homme, le visage tourné vers la caméra. Celle-ci effectue un léger zoom avant puis stoppe. Le titre du film, en caractères blancs sur fond noir, interrompt la scène. Ce premier plan est significatif dans la mesure où, formellement, il établit une équivalence. Tout d'abord, le cadre est strictement coupé en deux, une mince bande d'espace entre les deux chariots traçant précisément la ligne de symétrie verticale. Ensuite, les plateaux graduellement enlevés dessinent deux cadres dans le cadre (il reste, en effet, des plateaux au-dessus et en-dessous du vide obtenu). Le surcadrage formé par la présence du téléviseur dans le champ est donc redoublé, sur la droite, par ce cadre perçant le chariot. Sur la gauche, le jeune homme est lui-aussi encadré. Deux cadres dans le cadre donc, deux cadres symétriques, en vis-à-vis (fig. 28). Cela dit déjà, et le film va le confirmer sans attendre, que le personnage est comme enfermé à l'intérieur d'un cadre qui serait celui du petit écran de la télévision.

Après le carton du titre, cette équivalence – le personnage est encadré comme un programme télévisé – se précise encore. Un plan rapproché poitrine d'une femme alitée apparaît alors que le commentaire télévisé est toujours audible. Le jeune homme aperçu précédemment regarde la femme qui, elle, regarde – nous le devinons – l'écran de télévision, situé précisément à la place de la caméra en train de dé-zoomer. Lorsque le mouvement se

termine l'homme quitte le champ par la gauche et revient pour faire face à la caméra, il tend alors le bras et appuie successivement sur plusieurs touches hors-champ pour changer de chaîne. Un flash de parasites électroniques accompagné d'une brève déflagration caractéristique marque la transition entre ce gros plan de visage avec regard à la caméra et l'image de deux éléphants. Le spectateur passe donc brusquement du champ (le regardeur) au contrechamp (le programme). Se succèdent alors une série d'images séparées par d'autres flashs : trois personnages (deux hommes, une femme) suivis par un carton de générique précisant le nom de celui ou celle qui en incarne le rôle (David Hemblen, Aidan Tierney, Gabrielle Rose). Chacun des personnages est accueilli avec le commentaire collectif d'un public invisible, typique des *situations comedies* ou sitcoms américaines – cela va de la désapprobation (lorsque l'image des éléphants s'interrompt brusquement pour laisser place au premier homme) à l'interrogation (lorsque apparaît la femme). Après ces trois personnages, un fragment de programme télévisé est aperçu (un bus) puis le jeune homme change une nouvelle fois de chaîne : un dernier personnage féminin apparaît (Arsinée Khanjian) suivi de deux images emblématiques (la jambe d'une femme qui enfile un bas, des cartes à jouer). La femme n'est pas accompagnée par un commentaire collectif mais par une voix sensuelle. Et enfin, le dernier carton : « *a film by Atom Egoyan* ». Le jeune homme commande donc l'apparition de chaque personnage à mesure qu'il presse les touches du téléviseur. Un tel générique est sans ambiguïté quant à sa signification : les personnages du film sont déjà présentés comme formatés – littéralement – par la télévision. En outre, il vaut de remarquer que chaque personnage appartient à un canal distinct séparé des autres par le flash de parasites récurrent. Cela dit déjà, nous en aurons confirmation par la suite, une forme de cloisonnement.

Par ailleurs, il faut noter l'usage significatif que le cinéaste fait du commentaire. Alors que la caméra effectue son zoom arrière dévoilant la chambre, la voix *over* du documentaire animalier informe que la « proie favorite » de l'ours est le phoque. Or, à l'image, précisément, nous voyons une dame plutôt corpulente alitée. Il y a donc un rapport d'analogie assez évident et cela d'autant plus que l'image censée correspondre demeurera invisible puisque la caméra occupe précisément l'emplacement du téléviseur. La femme est donc désignée comme étant cette « proie ». Cette jonction ironique entre son et image renforce encore le lien particulier des personnages du film avec la télévision. En outre, cela éclaire le projet d'Egoyan. De nombreuses images d'animaux extraites de documentaires télévisés parcourent, en effet, le film, relançant ponctuellement l'analogie établie dans ces premières minutes. Sur un mode réflexif, Egoyan désigne ses personnages comme des animaux et se désigne par là même

comme un documentariste animalier ; il étudie, en quelque sorte, le comportement de ces animaux que sont les hommes soumis à l'action du petit écran[508].

Fig. 28

2-c Un dispositif mimétique

Peu après le générique, une scène tournée en vidéo précise encore le modèle télévisé auquel Egoyan se réfère pour caractériser ses personnages. Tout d'abord, un zoom sur la façade d'un immeuble en plan général vient ancrer l'action. De nombreuses pièces éclairées forment autant de carrés de lumière à la surface du bâtiment, autant de cadres dans le cadre qui évoquent formellement des écrans de télévision. Bien qu'aucun personnage ne soit visible, le cinéaste pointe déjà un enjeu de la scène. Le plan suivant débute dans le noir : la caméra, située derrière un téléviseur, remonte lentement jusqu'à inscrire dans le champ Van (Aidan Tierney), le jeune homme aperçu au début du film, assis sur un canapé ; la caméra remonte encore quelques secondes, accusant ainsi une forte plongée, puis se rapproche lentement du personnage, manifestement amusé par le présentateur de l'émission qu'il regarde. Changement de plan : Sandra (Gabrielle Rose), la belle-mère de Van, entre dans la pièce et interpelle le jeune homme. Elle s'assied près de lui et la caméra zoome sur le couple jusqu'au gros plan. Alors que les deux personnages s'apprêtent à échanger un baiser, l'image se fige quelques secondes. Puis, de manière tout à fait inopinée, la scène à laquelle nous venons d'assister se rembobine sous nos yeux. L'effet est obtenu grâce à une procédure électronique car des lignes horizontales affectent l'image. Puis ce retour en arrière stoppe sur le plan rapproché de Van, immobile, juste avant que Sandra n'entre dans la pièce. Fin de la scène. Dernière précision : la source sonore de l'émission télévisée recouvre toute la scène jusqu'à l'arrêt sur image du

[508] Jonathan Romney et Emma Wilson ont eux-aussi pointé cette analogie. Voir Jonathan Romney, *Atom Egoyan*, London, British Film Institute, coll. « World Directors », 2003, p. 48 et Emma Wilson, *Atom Egoyan*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, coll. « Contemporary Film Directors », 2009, p. 27.

baiser. Il s'agit manifestement d'un programme de variétés émaillé de rires enregistrés.

Cette description générale appelle plusieurs commentaires. Tout d'abord, Van est inclus dans le champ alors qu'un personnage télévisé égrène des titres de noblesse absurdes pour présenter son interlocuteur : « Oyé oyé. Nous annonçons l'arrivée de sa Majesté, fils du Roi de l'état du New Levinstraussenem, Duc du Grand Morovie, neveu de la future épouse du Roi d'Albanie, etc. ». Chaque titre nouveau est accompagné par une salve de rires uniformes. Cette liste associée au mouvement de caméra introduit non pas le prince du petit écran (qui demeurera invisible) mais bien Van, trônant sur son canapé, la télécommande en main. Dès les premières secondes donc, Egoyan établit une nouvelle correspondance entre images cinématographiques et sons télévisés. Nous entendons une porte claquer mais Van demeure focalisé sur le petit écran hors-champ. Une lampe s'allume derrière le jeune homme : toujours aucune réaction. Enfin, Sandra, qui vient d'arriver, l'interpelle, lui demandant s'il a entendu leur téléphone sonner. Van répond qu'il n'a rien entendu et sa belle-mère rétorque : « Bien sûr que non avec la télé aussi fort ! ». Intervient alors une salve de rires provenant du téléviseur. Sandra demande ensuite à Van pourquoi il reste dans le noir : « Cela m'aide à me concentrer. ». Nouvelle salve. La femme ôte son manteau et rejoint le jeune homme : le public applaudit. D'autres rires seront encore entendus, notamment quand Van dira ne pas avoir appris grand-chose à l'école aujourd'hui. Puis surgit un tonnerre d'applaudissements après que l'image se fige comme pour signifier la fin de la scène. Dès que Sandra arrive, la voix du présentateur s'éteint. La femme fait, en effet, comprendre à Van que le volume sonore du téléviseur est trop important. Mais les rires et autres applaudissements, eux, demeurent au même niveau sonore. Il y a donc comme un passage de relais : le présentateur se tait pour laisser parler les personnages du film dont la conversation entraîne une série de réactions provenant directement du petit écran.

Par ailleurs, la mise en scène d'Egoyan pastiche le style des sitcoms américaines dont cet usage du rire et des applaudissements enregistrés est un trait caractéristique. Les sitcoms sont généralement tournées sur des plateaux de télévision, comme les anciennes dramatiques, à ceci près qu'elles ne sont pas réalisées et télédiffusées en direct (ou à de rares exceptions). Or, l'usage du plateau restreint les mouvements d'appareils : les caméras demeurent en retrait et ne peuvent se rapprocher de l'action qu'en zoomant. Ici, comme nous l'avons indiqué plus haut, Egoyan use du zoom à deux reprises (trois si l'on compte le plan inaugural) et reproduit de fait, un effet de statisme propre au genre. Également, la scène se déroule dans un salon domestique, un lieu caractéristique des sitcoms, qui se focalisent souvent sur le quotidien de leurs personnages et donc assez logiquement sur leurs lieux de vie, de travail, de détente, etc.

Un autre usage de la sitcom est d'introduire, comme le fait ici Egoyan, certaines scènes par un bref plan zoomé en extérieur censé situer les lieux et compenser l'impression d'artifice éventuellement produite par le tournage en plateaux. Enfin, l'arrêt sur image (figure qui a suscité de nombreux commentaires de la part de Serge Daney ou Raymond Bellour à l'orée des années 1990[509]) est une figure conclusive typique[510]. Il est manifeste, cependant, que le cinéaste détourne ces codes à des fins critiques. En effet, les rires et autres applaudissements sont ici employés à la fois pour critiquer certains programmes télévisés et creuser un écart par rapport aux représentations familiales généralement conservatrices que l'on trouve dans les sitcoms. La sitcom, en effet, n'est pas précisément le lieu où s'exprime la marge. Elle reconduit plutôt des mots d'ordre, des codes sociaux, etc, et de fait, normalise des modèles. Par exemple, les rires qui font suite à la réponse de Van (« Cela m'aide à me concentrer. ») obligent à reconsidérer la pertinence de ses paroles : quel besoin, en effet, de se concentrer face à un tel spectacle ? Ensuite, alors que les amants s'apprêtent à échanger un baiser, l'image se fige et le public applaudit. Il y a ici un décalage entre cette approbation du public, intervenant traditionnellement pour saluer la résolution d'un conflit ou l'exécution d'une prouesse, et la teneur de cet acte, Van entretenant effectivement une relation amoureuse avec sa belle-mère. En somme, le public salue avec enthousiasme un schéma familial subverti.

Egoyan désigne donc ses personnages comme des personnages télévisés – à tout le moins des personnages de cinéma transformés, par l'action du petit écran, en personnages télévisés – tout en marquant une distance critique par rapport aux programmes de référence. Cette transformation fait signe vers une certaine facticité confirmée par le geste insolite qui conclut la scène. Rappelons que la scène se rembobine depuis l'arrêt sur image jusqu'au plan rapproché de Van, assis sur le canapé, télécommande en main, les yeux rivés sur l'écran. Un tel geste formel crée tout d'abord une confusion entre cinéma et vidéo. Le spectateur en salles assiste, en effet, à un retour en arrière à vue comme il peut en effectuer sur magnétoscope. Ensuite, dans la mesure où le retour en arrière se conclut sur un plan de Van, il est permis de penser que cette saynète n'était que le pur produit de son imagination : le jeune homme aurait fantasmé cette idylle de sitcom avant de s'interrompre sur un baiser jugé trop invraisemblable. Mais la suite du film confirmera que le jeune homme entretient bel et bien une relation avec sa belle-mère. Autre hypothèse, donc : ce geste pourrait signaler la présence d'un narrateur intradiégétique (sur le modèle de Mabuse, caché derrière ses écrans) qui aurait regardé cette

[509] Voir par exemple Serge Daney, « La dernière image », in Raymond Bellour, Catherine David et Christine Van Assche (dir.), *Passages de l'image*, Paris, Centre Pompidou, 1990, p. 57-60.
[510] Pour une approche historico-esthétique des sitcoms, voir l'ouvrage de Brett Mills, *Television Sitcom*, London, British Film Institute, 2005.

scène sur un moniteur avant de la rembobiner. Mais le film ne dévoilera jamais le visage de cette mystérieuse instance d'énonciation dont la présence ne sera d'ailleurs plus jamais suggérée. C'est pourquoi, peut-être, faut-il simplement voir ce geste comme un commentaire en acte. Rembobiner c'est, en effet, manipuler des images et cela avec d'autant plus de facilité qu'il suffit de presser une simple touche. Par conséquent, ce geste désignerait les personnages du film comme de simples images c'est-à-dire des représentations construites de l'extérieur selon des règles instituées – des clichés[511].

2-d Résurgence et réinscription historique

Mais les personnages du film, et tout particulièrement Van, ne sont pas systématiquement désignés comme des personnages factices. Le jeune homme est d'ailleurs capable de faire la distinction entre différents programmes selon leur qualité. Il ne saurait donc se réduire à un simple réceptacle se conformant servilement, mimétiquement, aux modèles diffusés. Van découvre dans la chambre de son père, Stan (David Hemblen), une caméra vidéo juchée sur un trépied et pointée en direction du lit. Par curiosité, il visionne la cassette présente dans le magnétoscope et découvre sur l'écran du téléviseur Sandra et Stan nus. Les deux corps, l'un sur l'autre, sont situés dans le coin inférieur gauche de l'écran ; sont visibles le dos et la nuque du père ainsi que le visage de Sandra. Juste avant de passer à l'acte, le père jette un œil derrière lui, face caméra donc, certainement pour s'assurer que le voyant est allumé. Soudainement, l'image se brouille et laisse apparaître une autre scène : Stan, en gros plan, s'assure une nouvelle fois que l'enregistrement a commencé puis s'éloigne et joue à la balle avec un petit garçon. L'homme est situé à gauche de l'écran, au premier plan, et l'enfant à droite, à l'arrière-plan. La scène se passe à l'extérieur, dans un jardin ensoleillé. Le visage de Van, adouci, indique au spectateur qu'il s'agit là, très certainement, d'une archive familiale. Cette apparition soudaine s'accompagne d'une musique extradiégétique soulignant l'implication affective du jeune homme. Van s'assied sur le bord du lit, les yeux humides, captivé (fig. 29). L'image vidéo change : deux femmes sont assises sur des chaises de jardin et échangent en arménien ; le petit garçon rejoint sa mère et s'assied sur ses genoux (fig. 30). Un zoom est effectué sur l'enfant qui se met à chanter en arménien. La voix de l'opérateur (Stan) se fait alors entendre : « *Van, can you sing Daddy an english song ?* ». Le petit refuse. Sandra

[511] Selon Emma Wilson, cette scène permet symboliquement d'associer Sandra à la mère de Van dans la mesure où la manipulation électronique (le rembobinage) est couplée à une dimension fantasmatique (nous verrons, en effet, que les apparitions électroniques de la mère du jeune homme interrogent l'énonciation). Voir Emma Wilson, *op. cit.*, p. 29.

entre alors dans la chambre et découvre Van face à ces images sur lesquelles le père enregistre leurs ébats. « *It's a thing he has. He likes to record.* » explique-t-elle. Et Van de répondre : « *And erase. He prefers to erase.* ». L'image diffusée s'emplit de parasites et re-bascule sur les corps nus : à nouveau, le père fixe l'objectif avant d'entamer sa performance. Alors que Van ne quitte pas l'écran des yeux, la scène se conclut par un regard-caméra de Sandra, en plein acte.

Cette scène prouve que Van ne regarde pas n'importe quelles images avec le même regard d'aveugle. Il est, en effet, indéniable que le surgissement de ces fragments d'enfance lui fasse forte impression[512]. Nous l'avons évoqué, ses yeux sont humides et la musique matérialise l'impact émotionnel produit. En outre, le ton adopté, celui d'une colère rentrée, indique l'intolérable de la situation. Pour le jeune homme donc, le geste du père est révoltant. Si cet effacement a évidemment une valeur métaphorique – le père rompt avec son passé, il efface son histoire, sa mémoire –, il renseigne également, en creux, sur l'importance accordée par Van à certaines images. En effet, si les programmes de divertissement diffusés à la télévision focalisent l'attention des personnages et atrophient leurs relations, ces images (également électroniques) sont affectées d'un autre potentiel. Les effets de cette découverte sont d'ailleurs significatifs : le jeune homme s'empare de la bande familiale et la diffuse à sa grand-mère Armen, la « proie » alitée aperçue au début du film.

Juste après cette scène, en effet, Van est dans la chambre de sa grand-mère et visionne la bande à ses côtés. Face au téléviseur, il commente : « *All she does is watch that stupid thing. I thought it would be nice to put on something she can relate to.* ». Cette remarque confirme la distinction posée plus haut : le jeune homme établit un partage entre les images électroniques sur la base du rapport que le spectateur entretient avec elles. Or, il s'agit ici d'une archive familiale où apparaissent Van, sa mère et sa grand-mère. La fille de la voisine de chambre d'Armen, Aline (Arsinée Khanjian), interroge Van sur sa mère. Il lui répond qu'elle les a quittés lui et son père sans explication. Les images diffusées témoignent donc d'une

[512] Jonathan Romney établit un parallèle entre les différentes couches enregistrées sur la bande et le bloc-notes magique de Sigmund Freud. La référence est d'autant plus pertinente que ce qui surgit ici est métaphoriquement un fragment de mémoire : une scène d'enfance que Van avait complètement oubliée. Voir Jonathan Romney, *op. cit.*, p. 52-53. Egoyan a, par ailleurs, lui-même établi un rapport d'analogie formelle entre la vidéo et certains processus psychiques : « […] la vidéo peut être changée, on peut la transformer, c'est une chose flexible, transitoire et éphémère comme la mémoire, comme la conscience. Pour moi, la vidéo dans le film est une métaphore de la façon dont la pensée travaille, dont la conscience travaille. », Coulombe Michel et Wera Françoise, « Entretien avec Atom Egoyan », *art. cit.*, p. 8. Une autre déclaration d'Egoyan articule encore vidéo et psychisme en convoquant explicitement l'idée d'une intervention volontaire, ce qui renvoie ici à la pratique du père : « […] mes films traitent des processus et de la construction de la mémoire, de la manière dont nous sommes capables de manipuler notre propre état de conscience, dans le but de servir ou de mettre en valeur nos relations avec les autres, de fausser ces relations […]. », Paul Virilio, « Lettres vidéo », in Desbarats Carole, Rivière Danièle, Lageira Jacinto et Virilio Paul, *Atom Egoyan*, Paris, Dis Voir, 1993, p. 106.

situation révolue, elles appartiennent à l'histoire familiale. En outre, elles comblent symboliquement l'absence de la mère. Armen, en effet, revoit sa fille et Van sa mère. L'image installe nécessairement une certaine proximité avec l'être disparu. Ainsi, le rôle de ces archives n'est pas comparable à celui des programmes diffusés à longueur de journée dans la chambre de la grand-mère. Et bien qu'il s'agisse d'images électroniques, les unes abrutissent le spectateur, les autres au contraire stimulent sa mémoire et l'invitent à prendre conscience de son inscription historique. Les unes l'endorment donc, les autres lui tendent un miroir et le réveillent. Les secondes agissent précisément contre les premières. D'ailleurs, une fois la lecture de la bande enclenchée, Armen, dont le visage inexpressif ne souffrait jusqu'alors quasiment aucune variation, regarde Van et lui sourit avec reconnaissance.

En ce qui concerne le jeune homme, l'effet produit par le visionnement de ces images dans la chambre d'Armen mérite commentaire. Sur la bande diffusée, le petit Van s'approche de l'objectif jusqu'à inscrire son visage sur toute la surface de l'écran. Le contrechamp est un zoom sur le visage de Van jeune homme, les yeux écarquillés (fig. 31). Retour à l'image vidéo : la caméra dé-zoome légèrement, le petit Van se protège les yeux du soleil. Puis, après un flash de parasites, surgit le visage de la mère sur lequel la caméra effectue un brusque zoom avant : la femme sourit puis rit. La scène se clôt sur ce gros plan expressif (fig. 32). Dans la scène suivante, Van réunira la totalité des bandes familiales pour que son père ne les efface pas. L'expérience spéculaire est ici figurée comme un *événement*, bien que le spectateur n'ait pour l'heure aucune idée de ce que fera le jeune homme. Le zoom avant sur le visage de Van en train de se regarder enfant, accompagné de la même musique que toute à l'heure, figure le choc provoqué par ces images. Littéralement, elles sautent aux yeux du personnage qui certes prend conscience d'un écart temporel mais surtout, pensons-nous, d'un déracinement – cette amnésie entretenue par une nouvelle vie de famille structurée autour de la télévision. Le zoom avant sur le visage de la mère trace, quant à lui, un mouvement d'intensité dont Van est manifestement le foyer. Ces images, semble-t-il, lui font l'effet d'une brusque remémoration, elles comblent un vide et, comme nous le constaterons plus tard dans le film, font éclore un désir de réunion, de retrouvailles familiales.

Fig. 29

Fig. 30

Fig. 31

Fig. 32

2-e L'image vidéo, entre document et fantasme

Ces archives interviennent encore à d'autres reprises. Van parvient à faire sortir Armen de l'institution médicalisée où Stan l'avait placée. Ils vivent alors provisoirement dans l'appartement d'Aline. Un soir, alors que Van et Aline discutent, la grand-mère visionne seule les bandes prises au père. Elle paraît soudain horrifiée et se détourne de l'écran. Alarmé, Van s'en approche et découvre l'enregistrement de ce qui ressemble à un rituel sadomasochiste entre son père et sa mère : l'homme est en train de ligoter la femme, bâillonnée, qui regarde, implorante, la caméra. Or, précisément, le jeune homme est devant l'écran. Par conséquent, ce regard s'adresse à lui et peut s'interpréter – à tout le moins Van semble l'interpréter ainsi – comme un appel au secours. Après le plan de réaction, la diffusion se poursuit : un léger zoom avant est effectué sur le visage de la femme puis s'interrompt en un arrêt sur image (fig. 33). Ce second regard à la caméra de la mère noue encore plus étroitement le lien établi avec son fils. Si à cet instant les images électroniques ont une fonction de révélation, éclairant rétrospectivement les raisons du départ de la femme de Stan, elles poursuivent également un dialogue intime avec Van, amorcé avec la découverte de la première bande. Le jeune homme,

les yeux mi-clos et la bouche tordue, est une nouvelle fois saisi par un sentiment d'intolérable encore renforcé par l'illusion de cette adresse directe (fig. 34). L'arrêt sur image marque, en cela, un seuil de tolérance, une limite.

Les images électroniques construisent tout au long du film la relation de Van à sa mère. Le privilège accordé par Egoyan aux zooms successifs et aux regards à la caméra fonde un rapport d'exclusivité entre les deux personnages au point où l'on s'interroge parfois sur le régime d'énonciation de ces images. Ne seraient-elles pas, en effet, des images mentales ? Ces regards dirigés vers Van ne seraient-ils pas le signe d'un désir ? Dans cette dernière scène, il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la mère ne regarde pas d'emblée l'objectif de la caméra. Ses yeux sont d'abord dirigés droit devant elle (vers la droite du cadre) puis se recentrent sur Van exactement comme si le jeune homme lui-même, fantasmatiquement, dirigeait vers lui le regard de sa mère. Le zoom, comme nous l'avons évoqué, dit un mouvement d'intensité : il concentre le champ sur un point précis à l'exclusion de ce qu'il y a autour. En outre, aucun personnage ne vient jamais commenter les images auxquelles fait face le jeune homme. Ni Armen la première fois, ni Aline la seconde, pourtant successivement aux côtés de Van. S'il ne fait aucun doute que ces images existent objectivement, il semble cependant qu'à deux reprises l'attribution énonciative vacille. Les images électroniques se situeraient donc à mi-chemin entre le document et le fantasme. Mais il ne s'agit pas là, bien sûr, d'une propriété naturelle de l'image. Il va de soi, en effet, que le cinéaste a construit de toute pièce une situation dramatique qui justifie ce double statut.

Le partage entre document et fantasme est également en jeu à la fin du film. Contrairement à ce qu'on lui a annoncé, Stan découvre que la grand-mère de Van n'est pas morte et pense que le jeune homme la loge dans une suite de l'hôtel qui l'emploie. Il soudoie un employé afin de visiter cette suite provisoirement fermée et vérifier ses soupçons. Il est alors sommé de se dépêcher. L'homme emprunte les escaliers de l'hôtel mais s'épuise rapidement. Lorsqu'il arrive à l'étage souhaité, il est à bout de souffle. Le cinéaste privilégie un filmage nerveux et une musique frénétique afin de souligner l'état de Stan. Comme il est parfois d'usage dans le documentaire, la caméra, portée à l'épaule, essaie d'épouser la trajectoire du personnage : Stan est tantôt vu de face et l'opérateur doit reculer, tantôt vu de dos et l'opérateur doit le suivre. Dans les deux cas, le cadre est instable. Alors que Stan parcourt un couloir, un fragment électronique surgit soudainement plein écran. Le spectateur reconnaît une scène déjà vue : Stan annonçant à Van la mort de sa grand-mère. Mais l'image est sensiblement différente : bleutée, muette et diffusée dans un retour en arrière accéléré (l'accéléré à vue qu'un spectateur peut effectuer avec une télécommande). À noter que la scène

est reproduite telle que le spectateur y a assisté et non telle que Stan l'a lui-même vécue (un fragment de cette scène présente d'ailleurs Van seul, tel que Stan n'a pu le voir donc). Stan poursuit sa course quand un second fragment apparaît. Une fois encore, il s'agit d'images que le spectateur a déjà vues et qui ont subi des modifications formelles. La scène est celle où Stan constate que ses bandes vidéo sont vierges (Van ayant réquisitionné les archives familiales). Manifestement, ces images sont des images mentales : alors que le personnage s'épuise physiquement, des visions l'assaillent. L'accéléré dont use Egoyan raccorde, en effet, avec le rythme de la course du personnage et la teinte bleutée apparaît comme un marqueur signalétique permettant de faire la distinction entre un régime d'énonciation objectif (la scène présentée plus tôt au spectateur) et subjectif (le retour de cette scène, filtrée par le personnage). Le spectateur sait, par ailleurs, que Stan travaille dans l'industrie électronique, qu'il s'est procuré des appareils d'enregistrement dès leur mise en vente, qu'il consomme en abondance des programmes télévisés et enfin, qu'il est animé par une véritable pulsion d'enregistrement (il enregistrait des scènes familiales quand Van était enfant, il enregistre désormais ses performances sexuelles). On peut donc imaginer qu'Egoyan a choisi des images mentales électroniques précisément à cause des habitudes du personnage, en immersion constante. À force de consommer et de produire ces images, le personnage serait comme habité par elles. En d'autres termes, la vidéo s'infiltrerait jusque dans l'esprit de ceux qui en font usage. Finalement, l'homme ne trouve pas Armen (Van l'a, en effet, déplacée et fait transporter en ambulance) et s'écroule au sol, épuisé. La caméra s'approche lentement de lui tandis qu'il tourne son visage effrayé vers l'objectif (fig. 35). Un téléviseur éteint, vu en contre-plongée, raccorde alors avec le regard du personnage. Lentement, une image électronique apparaît sur l'écran : le visage de la mère de Van aperçu pour la première fois dans la chambre d'Armen (fig. 36). Après quelques secondes, l'image est recadrée plein écran : la femme se fend d'un large sourire qui se fige en un arrêt sur image. Fin de la scène.

Cette image de la mère, clairement identifiable par le spectateur, est celle qui, pour rappel, semblait provoquer une brusque prise de conscience de la part de Van. Si la première occurrence de ce visage radieux pouvait donc emblématiser un bonheur perdu, la seconde appelle un commentaire différent. Tout d'abord, l'image apparaît sur l'écran d'un téléviseur éteint quelques secondes après que Stan a dirigé son regard vers lui. Il semble donc que le personnage soit ici le foyer perceptif et cette image apparue sur l'écran. Comme dans les exemples commentés plus haut, le regard à la caméra dit ici une forme d'introspection. Le regard dirigé vers Stan a, semble-t-il, été comme sollicité par l'homme lui-même. Qu'est-ce à dire ? Cette archive familiale que connaît nécessairement le personnage fait ici retour au

terme d'un épuisement physique. Et le sourire de la mère apparaît comme un geste de victoire. L'homme est au sol, épuisé, sa recherche a échoué ; la mère triomphe. Cette victoire se concrétise quelques secondes plus tard puisque la scène suivante est celle des retrouvailles entre Van, sa mère et sa grand-mère. L'apparition de cette image, si l'on souscrit à l'hypothèse avancée, signale donc un sentiment d'échec éprouvé par Stan. L'image électronique matérialise un affect. L'échec du personnage, pour le dire autrement, prend le visage épanoui de son ex-femme. Symboliquement, Stan a coupé son fils de ses racines maternelles (et arméniennes[513]) : il a fait fuir sa mère et a placé sa grand-mère dans une institution. Mais le jeune homme est parvenu a faire sortir Armen et à la protéger. Le sourire de la mère vient donc sanctionner un nouvel état de fait. Selon sa mise en visibilité, l'archive électronique est donc tantôt exploitée par le cinéaste comme un simple document, tantôt comme la matérialisation d'un affect[514].

Fig. 33

Fig. 34

Fig. 35

Fig. 36

[513] Marie-Aude Baronian s'est attardé sur cette dimension identitaire dans le chapitre « Image-archive, Image-filiation » de son ouvrage *Cinéma et mémoire. Sur Atom Egoyan*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « L'Académie en poche », 2013, p. 41-70.

[514] Wilson insiste sur le statut singulier des écrans électroniques dans le film, désignés comme de « nouveaux moyens de représenter la mémoire et le fantasme ». Voir Emma Wilson, *op. cit.*, p. 26.

Plusieurs idées de vidéo se déduisent du film d'Egoyan. Tout d'abord, nous ne nous y sommes pas arrêtés mais certaines images électroniques dans le film sont des images de surveillance. Elles proviennent soit de caméras logées dans des couloirs et chambres d'hôtel, soit de caméras employées par un détective privé pour ses repérages et filatures. Ensuite, les nombreuses images extraites de programmes télévisés mettent en jeu un phénomène de mimétisme et d'atrophie. Mimétisme car le petit écran exerce une influence au point de transformer ses spectateurs en personnages télévisés codifiés ; atrophie car le petit écran focalise tellement l'attention qu'il appauvrit les rapports entre ses spectateurs. Également, certaines images électroniques sont des archives familiales qui sont expérimentées par les personnages sur le mode du choc émotionnel : Van prend conscience de son inscription historique ; Stan accuse le contre-coup de son déni historique. Enfin, les enregistrements sexuels de Stan sur les bandes familiales témoignent à la fois d'un certain narcissisme (l'homme se tourne vers la caméra en guise d'introduction) et d'une amnésie volontaire. En résumé, la vidéo dans ce film est à la lisière entre plusieurs pratiques opposées : voyeuriste (la surveillance) et narcissique (la *sextape*) ; mémorielle (Van s'approprie les bandes) et amnésique (Stan les efface) ; constructive (Van reforme sa famille maternelle sur la base d'un modèle : l'archive) et destructive (la télévision uniformise les individus et atrophie les rapports humains). Au terme de cette brève synthèse, force est de constater que la majeure partie de la réception critique du film a vraisemblablement occulté certains usages électroniques au profit d'un constat général de « perte de réalité »[515]. Or, si la mère de Van est, en effet, virtualisée tout au long du film (emblème d'un bonheur perdu, matérialisation d'un affect, etc.), la dernière scène est bien une scène de retrouvailles entre trois corps de chair et d'os.

[515] À la différence de Romney et Wilson qui, eux, pointent l'ambivalence du film. Voir Emma Wilson, *op. cit.*, p. 27-28 et Jonathan Romney, *op. cit.*, p 54-55.

3. La vidéo comme substitut : *Sex, Lies, and Videotape*, Steven Soderbergh, 1989

3-a La vidéo, entre révélation, névrose et voyeurisme

Nombre de commentateurs ont souligné l'ancrage sociologique du premier long-métrage de Steven Soderbergh, *Sex, Lies, and Videotape*, Palme d'or au Festival de Cannes 1989. Le film témoignerait, en effet, de l'état de la communication à l'heure des nouvelles technologies. Ainsi, Marie-Françoise Leclère, dans *Le Point*, décrit le film comme l' « enterrement de la génération du moi, pur produit de l'ère de la vidéo et du sida...[516] ». Véronique Philipponnat estime, pour sa part, dans *Le Journal du dimanche*, que « Soderbergh a réalisé un film lucide et réaliste sur l'Amérique d'aujourd'hui.[517] ». Ou encore, selon Jean-Luc Macia, dans *La Croix*, « Soderbergh dénonce à l'évidence les tares d'une société dont tous les ressorts, y compris les plus intimes, sont "fabriqués" par l'ère de la communication tous azimuts, de la vidéo triomphante et du conformisme amoral.[518] ». Etc. Le film est donc décrit par la plupart des recensions comme un film générationnel au sein duquel la vidéo occupe une place symptomatique. Henri Bovet, dans un article pour *Le Figaro Magazine* intitulé « Sexe, sida et vidéo : les années 90 s'annoncent coincées », va jusqu'à souligner l'impact produit par le film dans l'éveil des consciences :

> « Il suffit d'un film (très humain, très bien interprété) : "Sexe, Mensonges et Vidéo", de l'inconnu Steven Soderbergh, palme d'or 1989 à Cannes. Et tout le monde s'aperçoit que nous vivons une bien bizarre époque.[519] »

Après ces quelques lignes d'introduction, l'auteur évoque le sida, qui a mis un terme au « sexe facile », et pointe cette alternative :

> « Le sexe-objet est devenu dangereux ? Reste l'idée. Devenue, elle, magique. Grâce aux technologies nouvelles. Minitel et vidéo. Le sida nous barre la route mais voici une issue aux fantasmes : l'électronique... Une belle névrose, quoi.[520] »

---

[516] Marie-Françoise Leclère, « Sexe, morale et vidéo », *Le Point*, n°889, 2 octobre 1989, p. 27.
[517] Véronique Philipponnat, « L'étonnante confession d'une "Palme d'Or" », *Le Journal du dimanche*, 1er octobre 1989.
[518] Jean-Luc Macia, « Portrait de groupe avec cassettes », *La Croix*, 5 octobre 1989.
[519] Henri Bovet, « Sexe, sida et vidéo : les années 90 s'annoncent coincées », *Le Figaro Magazine*, n°14032, 7 octobre 1989, p. 100.
[520] *Idem*

Le film de Soderbergh poserait, en somme, une question de société. Et l'article de s'attarder, chiffres à l'appui, sur les nouvelles pratiques sexuelles de substitution, prioritairement liées aux images électroniques (Minitel rose, vidéo pornographique, etc.). Le cinéaste lui-même suggère cette dimension sociologique lorsqu'il déclare dans le dossier de presse :

> « Le titre du film reflète très précisément son contenu. Il parle de sexe, de mensonges et de vidéo. La commercialisation du sexe, l'usage du mensonge et l'essor de la vidéo sont trois phénomènes-clés de notre pays. Il sont étroitement liés : la vidéo nous isole des autres, nous rend passifs et émousse notre sensibilité. Les gens ont peur de s'extérioriser, de s'exprimer franchement.[521] »

Soderbergh décrit ici son film comme une caisse de résonance, accusant les effets de trois « phénomènes-clés » associés à un moment (cette fin de décennie 1980) et un pays (les États-Unis).

Mais avant de confronter ces propos à l'analyse du film, il vaut de s'attarder sur les différents usages de la vidéo évoqués dans la presse par les commentateurs. Daniel Toscan du Plantier, dans *Le Figaro Magazine*, prête à la vidéo un pouvoir de révélation. Évoquant des personnages « enfoncés dans la contradiction de leurs mensonges » et dont la « seule espérance [serait] d'apprendre à communiquer », l'auteur indique :

> « C'est là qu'intervient la caméra vidéo, témoin des crises, des souffrances, des aveux, des plaisirs et dont l'existence active fait basculer les corps et les cœurs en brisant les mensonges.[522] »

Plus loin dans le texte, Toscan du Plantier évoque une mise en scène qui « ramène le mouvement à la seule volonté de révéler et mettre à nu les sentiments[523] ». La vidéo serait donc, au sein de la fiction, un outil d'enregistrement documentaire et l'auxiliaire d'un dévoilement. Dans un même ordre d'idées, Jean-Pierre Jeancolas décrit la caméra vidéo du film comme « le cinquième protagoniste de l'action, le révélateur des situations et des inhibitions de chacun[524] ». Résumant l'intrigue, l'auteur souligne plus loin le rôle de la vidéo dans les dénouements successifs :

---

[521] Dossier de presse du film, non paginé.
[522] Daniel Toscan du Plantier, « À vingt-six ans, il a réalisé un chef d'œuvre ! », *Le Figaro Magazine*, n°14032, 7 octobre 1989.
[523] *Idem*
[524] Jean-Pierre Jeancolas, « Sexe, mensonges et vidéo », *Politis*, n°74, 5 octobre 1989.

> « La vidéo de Graham libère la belle Ann […]. Et, quand Ann s'empare de la caméra et la retourne contre lui, c'est lui qui amorce, non sans frayeur, sa propre catharsis.[525] »

Puis, analysant les effets de la vidéo, il écrit : « La caméra, l'image vidéo, est à coup sûr un médium, et en élargissant le champ, elle est la métaphore même du cinéma. ». Dans les extraits reproduits, Jeancolas attache à la vidéo une dimension performative. Qu'il s'agisse, en effet, d'une session d'enregistrement pleinement consentie ou d'un brusque mouvement de la caméra dirigée contre Graham, le personnage principal, la vidéo semblerait directement agir sur les personnages, contraints de se dévoiler. En cela, la caméra apparaîtrait comme un instrument de libération. La référence au « médium » est d'ailleurs significative. En tant que « personne dotée de la capacité d'entrer en communication avec des esprits[526] », le médium est, en effet, un intermédiaire capable de révéler des réalités cachées. C'est donc accorder à la vidéo une puissance singulière : elle révélerait ce que les personnages du film tenaient dissimulé aux yeux de tous. Par ailleurs, il vaut de souligner le rapprochement final effectué par l'auteur : l'image vidéo n'aurait pas exclusivement cette puissance de révélation en propre puisqu'elle serait, dans le film, « la métaphore même du cinéma ». Le phénomène ne serait donc pas lié à la machine ou au support privilégiés, il serait plutôt la résultante d'une certaine pratique d'enregistrement. Pierre Murat, dans *Télérama*, propose une interprétation assez proche, évoquant l' « osmose » entre le cinéaste Soderbergh et son personnage Graham :

> « […] tous deux semblent guetter le même tressaillement, une même intonation troublée. La même perversité qui affleure sous l'innocence. À moins que ce ne soit l'inverse...[527] »

La pratique de Graham, dirigée vers un dévoilement, répondrait en miroir à celle de Soderbergh. À cette différence cependant, que le personnage use d'une caméra vidéo et le cinéaste d'une caméra argentique. Toutefois, cette indistinction relative entre le cinéma et la vidéo n'est pas le fait de tous les commentateurs, il en sera question plus loin. À noter, pour l'heure, que cette faculté singulière de la caméra vidéo est généralement relevée par la presse. D'aucuns effectuent d'ailleurs un rapprochement – auquel le film invite – entre l'action de la caméra et celle du psychanalyste et/ou du prêtre, face auxquels la parole se libère (l'un des personnages, Ann, consulte d'ailleurs un psychanalyste). François Jonquet, dans *Le Quotidien*

---

[525] *Idem*
[526] D'après le *Trésor de la Langue Française informatisé*.
[527] Pierre Murat, « Sexe, mensonges et vidéo », *Télérama*, n°2073, 4 octobre 1989.

de Paris, désigne la vidéo comme « une alternative […] au psy, au confessionnal, au coït[528] ». Pareillement, dans *L'Express*, la caméra vidéo du film est pour François Forestier « une arme psychanalytique » et « un confessionnal »[529]. Ou encore, Murat, déjà cité, compare lui aussi chaque session d'enregistrement vidéo à une « séance de psychanalyse », une « confession », ou encore une « épreuve »[530]. Jean-Luc Wachthausen, pour sa part, annonce avec ironie dans *Le Figaro* : « Après la caméra-stylo, place à la caméra-divan ![531] ».

Enfin, plusieurs commentateurs pointent le versant négatif des images vidéo, en accord notamment avec les déclarations de Soderbergh reproduites plus haut. L. V., par exemple, dans *Révolution*, insiste sur l'ambivalence attachée à la vidéo – substitut pour Graham qui s'interdit toute relation charnelle avec les femmes et outil de libération pour Ann et Cynthia – évoquant « le rôle aliénant libérateur que peut jouer […] une technique de communication moderne[532] ». Jonquet, déjà cité, parle quant à lui de « vidéo perverse » et conclut son texte par une interprétation jouant « le cinéma contre la vidéo » :

> « À la fin triomphent l'amour, et non pas le sexe, la vérité, pas le mensonge, le cinéma contre la vidéo : les cassettes porno sont détruites, le film emporte la suprême récompense.[533] »

La lecture moralisatrice proposée associe la pratique vidéo du personnage à la pornographie. En dépit donc, du parallèle établi plus haut entre la vidéo et le « psy » ou le « confessionnal », il semble que Jonquet privilégie finalement l'idée d'une vidéo immorale par opposition au cinéma, tourné vers l'amour et la vérité. De même, malgré la description de sa pratique par Graham, induisant un pacte entre le filmeur et les filmées, Danièle Heymann n'hésite pas à évoquer les « proies consentantes » du jeune homme, « [d]es femmes dont il viole l'intimité par confessions interposées »[534]. Enfin, pour Jacques Nerson, dans *Le Figaro Magazine*, « le film de Soderbergh a le mérite de décrire l'effet hallucinogène et inquiétant de l'image, son emprise grandissante », puisque, poursuit-il, « tous les personnages sont successivement transformées en voyeurs par la vidéo »[535]. La dernière assertion est significative en ce qu'elle impute directement à la vidéo la responsabilité de ce voyeurisme dont chacun des personnages

[528] François Jonquet, « Les palmes ergonomiques », *Le Quotidien de Paris*, 4 octobre 1989.
[529] François Forestier, « Tout ce que vous voulez savoir sur la vidéo », *L'Express*, n°1995, 29 septembre 1989.
[530] Pierre Murat, *art. cit.*
[531] Jean-Luc Wachthausen, « Steven Soderbergh, les confessions d'un réalisateur-voyeur », *Le Figaro*, 4 octobre 1989.
[532] L. V., « L'amour différé », *Révolution*, n°500, 29 septembre 1989.
[533] François Jonquet, *art. cit.*
[534] Danièle Heymann, « Quatuor érotique avec voix ajoutée », *Le Monde*, 5 octobre 1989.
[535] Jacques Nerson, « De la misère sexuelle en milieu cadres supérieurs », *Le Figaro Magazine*, 7 octobre 1989.

ferait l'expérience. Le film de Soderbergh proposerait une mise en garde contre les dangers de l'image et plus particulièrement ceux de l'image électronique.

La presse généraliste est donc partagée entre deux positions souvent réunies au sein des mêmes textes. Le film devra être analysé afin de vérifier si cette ambivalence s'y exprime ou si au contraire elle témoigne plutôt des idées de vidéo partagées par les commentateurs de l'époque. D'un côté, la caméra vidéo encourage les révélations et l'image recueille des paroles supposées vraies ; de l'autre, la caméra vidéo encourage le voyeurisme et le spectateur noue avec l'image un rapport qui le coupe de la réalité – c'est en substance ce que suggère Soderbergh pour qui, on l'a vu, « la vidéo nous isole des autres[536] ».

3-b Le regard de Graham

Avant d'analyser les usages de la vidéo dans *Sex, Lies, and Videotape*, il vaut de commencer par le personnage qui y est le plus étroitement associé, à savoir Graham, l'auteur de toutes les bandes visionnées dans le film.

La première scène du film tresse les trajectoires respectives des quatre personnages principaux : Graham (James Spader) en voiture, Ann (Andie MacDowell) chez son psychothérapeute et John (Peter Gallagher), son époux, annulant un rendez-vous pour retrouver sa maîtresse Cynthia (Laura San Giacomo), la sœur de Ann. Au terme de cette exposition générale, Graham stoppe son automobile et sonne à la porte d'une luxueuse habitation. Invité par John, son ancien camarade de classe, le jeune homme est accueilli par Ann. Après avoir demandé une première fois les toilettes et être revenu presque aussitôt (« *false alarm* »), Graham est invité à s'asseoir. Il demande alors à Ann : « *Have you ever been on television ?* ». Surprise, la jeune femme répond par la négative. Puis, interrogé sur son prénom, Graham indique que sa mère est anglophile et précise, sans transition : « *She is a prisoner of public television now.* ». La télévision est donc convoquée à deux reprises au cours de ce bref échange. La question de Graham trahit à la fois une certaine franchise – il interroge son hôte sans se soucier des conventions d'usage – et une attention aiguë portée à l'apparence. Immédiatement interpellé par l'image de Ann, le jeune homme posera sur elle des yeux écarquillés tout au long de la conversation. Par ailleurs, cette première référence à la télévision dit déjà l'affinité du personnage avec les images électroniques. La seconde référence fait d'ailleurs signe vers un usage susceptible d'éclairer ce rapport. Si la mère de

[536] Dossier de presse, non paginé.

Graham est, en effet, « prisonnière de la télévision publique », il faut supposer qu'une telle situation pourrait ou aurait pu menacer Graham. À tout le moins, est-il permis d'en faire l'hypothèse étant donnée la filiation. Quoi qu'il en soit, cette information livrée sans raison manifeste permet au moins d'établir un fait et cela dans les premières minutes du film : il existe un phénomène d'aliénation engendré par la consommation des images électroniques.

Après avoir lié connaissance, un peu plus tard dans le film, Ann et Graham se retrouvent au café et échangent des confidences. La jeune femme estime que le sexe est surestimé et que le désir des hommes n'est pas comparable à celui des femmes. Graham, quant à lui, révèle qu'il est « incapable d'avoir une érection en présence d'une autre personne ». Lorsque Ann demande s'il se sent gêné par rapport aux autres, le jeune homme acquiesce mais ajoute que sa gêne n'est pas comparable à celle de la jeune femme. Graham explique, en effet, à Ann – étonnée – qu'il l'a « observée en train de manger, de parler, de [se] déplacer » et en a conclu qu'elle semblait « très consciente du regard des autres ». Selon Graham, l'exercice du regard permettrait donc d'acquérir des connaissances sur l'objet regardé. C'est, en effet, parce que le jeune homme a observé Ann, occupée à diverses activités des plus anodines, qu'il a pu deviner un certain mal-être. En outre, un rapport mérite d'être établi entre l'impuissance sexuelle avouée du personnage et cette hypertrophie du regard sur la base d'une passivité commune.

D'autres éléments permettent encore d'affiner la description de Graham. Le jeune homme revendique, à plusieurs reprises, un idéal de dépouillement et d'honnêteté – ce qui lui vaut notamment le surnom de « *Mister Zen* » par Cynthia et celui, sarcastique, de « *Mister Honesty, Apostle of the truth* » par John. Le soir de son arrivée, au cours du dîner avec John et Ann, il explique en effet qu'il ne saurait posséder plus d'une clé, celle de sa voiture qui garantit sa mobilité. La métaphore est évidente : le personnage est étranger à toute idée de propriété. Il refuse d'accumuler les biens qui, en le sédentarisant, entraveraient sa liberté. Tout ce qu'il possède tient dans le coffre de son automobile. L'appartement qu'il se résout finalement à louer, et dont il ne verrouille jamais la porte, traduit cette obstination : très peu de mobilier, pas de téléphone, seulement des images épinglées aux murs (Malraux, Camus, etc.), et son matériel électronique.

Graham est donc désigné comme un personnage refusant le jeu des conventions (ses échanges avec Ann le prouvent), refusant les possessions matérielles et observant avec acuité ses contemporains afin d'en percer les secrets.

3-c Une certaine pratique de la vidéo : distance et proximité

L'usage effectué par Graham de la caméra vidéo s'inscrit dans le prolongement de ces quelques remarques. La première image vidéo auquel le spectateur est confronté (après une première demi-heure de film) est un gros plan de visage de femme, de profil. Un téléviseur a manifestement été filmé, ce que soulignent les trames horizontales à la surface de l'écran ainsi qu'un phénomène de scintillement. La voix de Graham est entendue en *off*, comme filtrée : « Quel est l'endroit le plus bizarre ou vous vous soyez masturbée ? ». Tandis que la jeune femme filmée répond, se succèdent un insert de la caméra vidéo, un autre de cassettes compilées et classées et enfin un plan rapproché épaules de Graham, le regard figé en direction de l'écran. Le jeune homme, torse nu, se caresse la poitrine. Lorsque Ann frappe à sa porte, il interrompt la diffusion et se couvre du drap rouge sur lequel il était assis, manifestement nu. Les deux personnages engagent la conversation à distance tandis que Graham se rhabille. Quand Ann l'interroge sur les cassettes, Graham évoque « un projet personnel sur lequel il travaille », des « interviews », et ajoute, après une autre question, qu'il préfère « interviewer » les femmes que les hommes. À en croire le jeune homme donc, la caméra vidéo lui servirait à effectuer des interviews : poser des questions à des femmes et recueillir leurs réponses en braquant l'objectif sur l'interviewée. Quand Ann lui demande s'il est possible d'en regarder une, il lui explique avoir promis à chacun des sujets filmés que ces bandes ne seraient vues par personne d'autre que lui. Après d'autres questions, le spectateur apprend que ces interviews de femmes portent sur le sexe, sur ce qu' « elles ont fait », sur ce qu' « elles feront », ce qu' « elles aimeraient faire » ou « ne feront jamais », selon les questions de Graham. Le jeune homme précise, enfin, que ces femmes font parfois des « choses » si tel est leur souhait, face à la caméra, c'est-à-dire : il arrive qu'elles se masturbent.

Plus tard, lorsque Cynthia rend visite à Graham afin de savoir pourquoi sa sœur a été perturbée, le jeune homme lui propose de l'interviewer. Après lui avoir demandé de décliner son identité, il interroge la jeune femme sur sa première expérience sexuelle. Bien que la caméra vidéo enregistre, la scène ne relaie pas son point de vue. Les révélations de la jeune femme sont, en effet, enregistrées par la caméra du film, sur support argentique : Cynthia, filmée frontalement, est d'abord assise sur le canapé puis, lorsque Graham quitte son fauteuil pour s'allonger au sol, elle l'imite, toujours sur le canapé, le regard posé sur le jeune homme. Répondant à une deuxième question, Cynthia décrit la première fois où elle a vu et toucher un pénis. Lorsque Graham lui demande une dernière précision, elle raconte : « J'ai commencé à le caresser et il a arrêté de parler. ». Un effet musical vient discrètement souligner cette

dernière phrase puis un plan rapproché de Graham, muet, conclut la scène.

Cette scène semble d'abord insister sur la dimension performative de la parole filmée. En effet, à mesure que Cynthia raconte ses expériences, elle se recroqueville et se caresse négligemment le genou. La caresse racontée est donc comme déplacée sur le genou du personnage. Narrer cette expérience incite, ici, sur le mode de la substitution, à reproduire les gestes décrits. Ensuite, il y a manifestement une interaction entre les deux personnages. Bien que la caméra vidéo n'enregistre que l'image de Cynthia, le comportement de la jeune femme est en effet conditionnée, dans une certaine mesure, par son interlocuteur hors-champ. Graham produit ainsi sur son sujet plusieurs effets, immédiats et différés. D'abord immédiats : Cynthia adopte sa position, allongée, dans un effet de symétrie évident. Puis différés : au terme de la session d'enregistrement, la jeune femme contacte John en urgence pour coucher avec lui puis lui demande de partir aussitôt l'acte accompli. La séance avec Graham a donc attisé le désir du personnage sans que le dispositif mis en place ait pu lui permettre de le satisfaire. Graham, en effet, ne couche avec aucune des femmes dont il enregistre les confessions. La parole sollicitée fait ainsi naître un désir qui est condamné à demeurer inassouvi. Symétriquement, le comportement de Graham est également affecté par le récit de Cynthia : le jeune homme cesse en effet de parler exactement comme l'homme du récit. Les corps accusent donc physiquement les effets de la parole enregistrée.

Un peu plus loin dans le film, le spectateur découvre une image de l'interview : un gros plan tramé du visage de Cynthia accompagné par la musique de Cliff Martinez – des nappes électroniques accentuant encore la distance prise en charge par la texture et signant de fait l'altérité de l'image, son régime de réalité propre. La jeune femme demande si elle peut enlever sa jupe et Graham, en *off*, acquiesce. Plus tard, on apprendra que Cynthia s'est masturbée face à l'objectif. À cette image électronique succède l'image argentique de son spectateur : un plan rapproché du visage de Graham, manifestement nu une fois de plus et visiblement très ému. La musique court sur les deux images, les liant l'une à l'autre. Soderbergh insiste donc sur le fait que l'image enregistrée a, en quelque sorte, été consommée dans la foulée par le personnage masculin. En effet, Graham s'est probablement masturbé en la regardant (c'est *a priori* ce dont témoigne ce plan de réaction). Si les deux personnages ne se sont pas touchés, chacun d'entre eux a donc consommé un rapport à la suite de l'interview. La vidéo a ainsi joué un rôle de *médiation* : Cynthia s'est caressée face à la caméra et Graham face à l'image diffusée. Au cours d'une autre scène, lorsque John s'étonne que Graham ne fait pas usage de magazines ou de films pornographiques, Cynthia lui rétorque qu'il a besoin de connaître les femmes et d'interagir avec elles (« *He has to know the people. He has to be able*

to interact with them. »). L'image électronique est donc ici prise dans une logique articulant à la fois la distance et la proximité : distance car Graham demeure en retrait au cours de l'enregistrement (il n'a aucun contact physique avec Cynthia) mais proximité car un phénomène de mimétisme se produit ; distance également car l'image enregistrée est un artefact mais proximité car Graham est responsable de sa fabrication (cadrage, interview, etc.) et qu'elle attise son désir.

Ces quelques éléments de description permettent déjà de dessiner une certaine idée de la vidéo. Tout d'abord, la vidéo est ici l'outil d'enregistrement des interviews menées par Graham. Elle est donc manifestement affectée d'une dimension documentaire intradiégétique. Le spectateur apprend, en effet, que Cynthia a révélé, au cours de l'enregistrement, sa liaison avec John, liaison qui bien entendu était auparavant demeurée secrète. Lorsque Ann, également, se prêtera au jeu de l'interview, le visionnement de la bande par John fera l'effet d'une épreuve de vérité. La vidéo est donc le lieu ou s'imprime la vérité que l'on refuse de livrer de vive voix aux personnes concernées. En ce sens, comme l'a remarqué une partie de la presse, face à l'objectif, les femmes se comportent comme elles le feraient chez le psychothérapeute ou en confession : elles se libèrent de certaines informations sans craindre la réaction de celles ou ceux, n'étant pas présents, qui auraient à en accuser le choc. Cependant, contrairement à ce que beaucoup de commentateurs ont établi, cela n'est pas la vidéo qui peut être comparée au psychothérapeute ou au prêtre. Une telle lecture escamote, en effet, le rôle central de Graham, évoqué en creux par le comportement mimétique de Cynthia sur le canapé. Ainsi, il y a d'abord interaction entre le sujet filmé et Graham à la destination duquel précisément les révélations sont faites.

3-d Une reconfiguration du regard

Une fois son interview achevée – et la caméra éteinte –, Cynthia, quittant les lieux, n'a littéralement d'yeux que pour son interlocuteur. Si le regard mi-ravi mi-fasciné de la jeune femme installe, à ce stade du film, une certaine ambiguïté – le spectateur, berné par l'ellipse, pouvant supposer que le couple a consommé un rapport charnel face à l'objectif –, il souligne surtout la place centrale occupée par le jeune homme dans l'échange qui vient de se produire. Car il s'agit indubitablement d'un échange et non d'une confession autoscopique. Place centrale car Graham joue à la fois le rôle d'instigateur – il propose à la jeune femme de se prêter au jeu et dirige l'interview – et le rôle de spectateur-interlocuteur encourageant,

inconsciemment ou non, la jeune femme à agir (s'allonger, se déshabiller, se masturber, etc.). Cynthia agit, en effet, car elle se sait regardée à la fois par Graham et par la machine. Elle demande d'ailleurs la permission d'ôter sa jupe. Il s'agit donc d'un dispositif à trois termes : la femme interviewée, l'intervieweur et premier spectateur, et la machine qui enregistre – les deux dernières instances jouant à égalité c'est-à-dire avec la même autorité sur le comportement de Cynthia.

La jeune femme se dirige vers la sortie, s'immobilise sur le seuil de la porte, derrière la moustiquaire intermédiaire, se retourne, fixe son hôte et part. Il n'est pas anodin d'avoir situé ce regard derrière un élément qui contrarie la vision et surcadre le personnage (fig. 37). Si comme nous l'avons dit, cette scène, d'apparence anodine, souligne la place déterminante de Graham dans le dispositif mis en place, elle éclaire également le statut ambivalent des femmes pour le personnage, ou à tout le moins de celle-ci, Cynthia. En effet, alors que les personnages de chair et d'os se font face ici et maintenant, la mise en scène de Soderbergh indique, par l'obstruction et le surcadrage que Cynthia est déjà perçue comme une image, une image qui dirigerait son regard vers Graham. Ainsi, est-il permis de spéculer qu'en dehors des séances de visionnement effectives au cours desquelles le jeune homme se masturbe face aux images électroniques, les femmes de chair et d'os avec lesquelles le personnage entre en contact sont déjà perçues comme des images c'est-à-dire : elles sont déjà comme *déréalisées*. Les images vidéo que Graham consomme en abondance (comme en témoigne le nombre de cassettes) auraient provoqué chez le personnage une reconfiguration de sa perception de la réalité. S'il n'est pas question, pour l'heure, de formuler des sentences, il s'agit au moins de constater le fait suivant : Graham perçoit Cynthia comme une image avant même de visionner la bande enregistrée. Cette information livrée par la mise en scène entre en résonance avec la question que Graham pose à Ann au début du film : « *Have you ever been on television ?* ». Dans un cas comme dans l'autre, en effet, le personnage masculin perçoit son interlocutrice au travers d'un filtre, celui de l'image (et spécialement, celui de l'image électronique). Or, dans le cas de Ann, l'interview de la jeune femme n'a même pas encore été réalisée (elle ne le sera qu'à la fin du film), les deux personnages venant à peine de faire connaissance.

En se gardant de valider prématurément un éventuel discours critique véhiculé par le film, les quelques éléments décrits et analysés permettent d'avancer l'hypothèse de cadres perceptifs structurés par l'image : Graham ne percevrait les femmes qu'en ayant chaussé, au préalable, des lunettes d'un genre particulier transformant l'objet du regard en image. Il y aurait conjonction entre un objet de regard électif et des modalités perceptives singulières. Pour Graham, avant même leur passage devant l'objectif, les femmes seraient déjà des

images. Dans un tel contexte, plutôt qu'imputer une responsabilité, peut-être faudrait-il parler de la vidéo comme modèle voire comme métaphore. En effet, le spectateur apprendra, lors de la confrontation finale avec Ann, que Graham a débuté ses interviews à la suite d'une séparation douloureuse neuf ans plus tôt. Si le personnage a initié cette pratique, c'est donc probablement en raison de ce traumatisme. En somme, la pratique vidéo du personnage emblématiserait ou métaphoriserait un nouveau rapport aux femmes, un rapport *protégé* en quelque sorte. Cela ne serait donc pas la vidéo qui aurait conditionné Graham à voir les femmes comme de simples images mais bien un événement traumatique ; la vidéo, dans ce contexte, jouant plutôt le rôle d'un outil offrant au personnage les moyens de sa névrose. Il ne s'agit donc pas de nier les effets de la vidéo sur le comportement de Graham mais de nuancer l'idée selon laquelle la vidéo serait seule responsable d'une forme de déréalisation de la gent féminine. Encore une fois, le personnage a plutôt trouvé dans la vidéo les moyens techniques d'entretenir et certainement d'accentuer son nouveau rapport aux femmes[537].

Fig. 37

[537] Le cinéaste a lui-même déclaré : « La vidéo était pour moi un procédé utile pour qu'un des personnages ait une certaine distance à l'égard des autres, et pour qu'il puisse la maintenir jusqu'au bout. Cela correspond aussi au rôle prépondérant que joue la vidéo, de nos jours, dans la société américaine. », Michel Ciment et Hubert Niogret, « Entretien avec Steven Soderbergh », *Positif*, n°343, septembre 1989, p. 11. Graham n'est donc pas tout à fait une victime de la vidéo, il l'emploie précisément pour installer une distance. Également : « Video is a way of distancing ourseleves from people and events. We tend to think that we can experience things because we watched them on tape. […] [Graham] needs the distance to feel free to react without anybody watching, which, I guess, is the definition of voyeurism, even though I think voyeurism has mostly négative connotations. », Harlan Jacobson, « Steven Soderbergh, King of Cannes : Truth or Consequences » [1989], in Anthony Kaufman (ed.), *Steven Soderbergh. Interviews*, Jackson, University Press Of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers », 2002, p. 30.

3-e Substitution et maîtrise

Les descriptions effectuées permettent également de mettre au jour un autre aspect de la vidéo : une certaine force d'adhésion. En effet, comme il a été mentionné, Graham ne prend de plaisir sexuel que face aux images des femmes qu'il interviewe. Le jeune homme se caresse seul devant l'écran de son téléviseur. Une telle pratique renseigne, en creux, sur les puissances de l'image électronique dans ce film. Les interviews enregistrées – qui, semble-t-il, ne contiennent pas toutes des scènes d'effeuillage ou de masturbation – produisent chez le personnage une sollicitation physique, une excitation, lui permettant d'atteindre la jouissance. Soderbergh semble donc indiquer que sous certaines conditions (Graham, nous y avons insisté, sort d'une rupture douloureuse quand il initie sa pratique) les images électroniques peuvent acquérir un statut de substitut : Graham s'interdit, par culpabilité, d'avoir des relations avec des femmes et assouvit ses besoins grâce aux images. L'image est donc capable de remplacer un être de chair pour ce qui est des relations sexuelles, voilà pour le dire en une phrase. Cependant, nous l'avons mentionné, John pose une question légitime : pourquoi Graham ne se procure-t-il pas des revues ou films pornographiques ? Car la pornographie, précisément, met en jeu des images qui agissent sur le corps et peuvent valoir comme substituts. Mais Cynthia, pour rappel, souligne la nécessité d'une interaction. L'idée de vidéo induite doit donc être raffinée. La caméra vidéo permet, en effet, d'enregistrer à domicile selon l'impulsion du moment sans avoir besoin d'une équipe. L'exemple de Cynthia est d'ailleurs significatif : la jeune femme se rend chez Graham sans avoir été conviée, les deux personnages échangent quelques mots puis le jeune homme propose sans attendre une interview. Il suffit d'enclencher la caméra. Après avoir, à son tour, exprimé le souhait d'enregistrer une confession, Ann demandera : « *So what do we have to do to get ready ?* ». Et Graham de répondre, le plus simplement du monde : « *Load a tape and turn on the camera.* ». Également, l'enregistrement peut durer des heures puisque Graham précise que ses confessions compilées vont de trois minutes à six heures (trois cassettes de deux heures). La caméra vidéo permet, par conséquent, d'enregistrer à n'importe quel moment et pour une durée indéfinie (dans la limite du stock de cassettes). Le personnage recueille donc les confessions des femmes qu'il rencontre grâce aux commodités de son outil d'enregistrement. Or, ces facilités autorisent précisément l'interaction que requiert la pratique du jeune homme et qui exclut de fait la consommation d'images pornographiques obtenues *via* des circuits commerciaux. Graham consomme les images de femmes qu'il a physiquement rencontrées et dont il a lui-même dirigé l'interview. Deux étapes donc : l'enregistrement auquel Graham

prend une part relativement active, c'est l'étape de l'interaction ; la diffusion, c'est l'étape du rapport sexuel. Le personnage regarde donc des images qui lui sont familières et surtout, des images sur lesquelles il a pu exercer sa maîtrise. Là est probablement l'élément-clé de la pratique du jeune homme. Les deux étapes témoignent, en effet, d'une volonté de maîtrise diversement exprimée : au cours de la première, Graham est celui hors-champ qui donne des directives (il demande à Cynthia de parler normalement, par exemple) et à qui le sujet filmé demande des permissions ; au cours de la seconde étape, il est celui qui contrôle à la fois la diffusion des images et le déroulement du rapport (il se masturbe). L'interaction invoquée par Cynthia doit donc s'entendre comme un exercice consentie de contrôle : le sujet se livre, se dévoile tout en respectant les prescriptions minimales de Graham. En composant avec cette dimension interactive, l'idée de vidéo véhiculée par le film de Soderbergh articule à la fois la substitution (une image se substitue à un corps) et la maîtrise (l'image est dirigée). Telle qu'on en fait usage dans le film, les images vidéo revêtent donc, à ce stade de l'analyse, une triple dimension : une dimension documentaire (elles recueillent des confessions), attractive (le désir de Graham naît de l'image regardée) et enfin, instrumentale (les rapports sexuels avec les femmes sont remplacés par la réalisation et la consommation d'images).

3-f L'injonction de la machine

La dernière scène de confession, par le basculement qu'elle opère, offre des prolongements décisifs quant à la définition de cette idée de vidéo. Après avoir eu confirmation de la liaison entre John et sa sœur, Ann se rend chez Graham et lui demande d'enregistrer une interview. D'abord réticent, le jeune homme accepte finalement et pose, comme à son habitude, des questions touchant à la sexualité. Mais rapidement un premier écart se creuse par rapport à la pratique ordinaire. À noter, au passage, qu'à la différence des autres interviews, c'est ici le sujet qui souhaite se faire interviewer – ce qui fait déjà signe vers une première forme de destitution. Ensuite, l'une des réponses aux questions introductives, comme nous le verrons, bouleverse les termes du dispositif. Les premières minutes de l'interview sont vues depuis le téléviseur de Graham (l'image est re-filmée). Ayant eu connaissance de la confession de Ann, John, furieux, a délogé Graham de chez lui, verrouillé la porte et lancé la diffusion de la cassette. Soderbergh donne donc visibilité aux premières images vidéo depuis le point de vue de John. Mais lorsque Graham, en *off*, pose la question : « *Have you ever thought about having sex with some other than your husband ?* », la caméra

effectue un lent travelling avant en direction de l'écran bleu tandis que John répète « *Here we go.* » comme s'il se préparait à une révélation fracassante. Alors qu'à l'image, Ann marque une hésitation, Graham demande si la jeune femme veut stopper l'enregistrement. Elle refuse, lui répète sa question, le travelling se poursuit, la musique s'intensifie jusqu'à ce que tombe la réponse : « *I thought about it.* ». Le film change alors son régime d'énonciation, le spectateur assistant désormais à la séance en cours d'enregistrement. Un bond se produit donc : de la diffusion différée sous les yeux de John à l'enregistrement *hic et nunc* de l'interview ; du point de vue de la caméra électronique à celui de la caméra argentique. Interrogée sur l'objet de son désir, Ann précise : « *I thought about you.* » et relance « *Have you thought about me ?* ». Dès cet instant de bascule, la confession est comme partagée, Graham étant contraint d'abandonner l'exclusivité de son rôle d'intervieweur pour endosser celui d'interviewé. Ann pose, en effet, une série de questions et commente les réponses du jeune homme. C'est alors qu'il fait un lapsus, désignant Ann par le pronom « *she* » et non pas « *you* » (« *the way she and I are talking* »). La jeune femme devine (un peu rapidement peut-être) que Graham fait référence à Elizabeth, quittée neuf ans plus tôt et évoquée par John au début du film. Endossant à son tour le rôle de psychothérapeute, Ann oblige Graham à se confronter : puisqu'il affirme, en effet, avoir changé et ne plus mentir, elle suppose qu'il devra parler de ses cassettes à Elizabeth... Dans une confusion apparente, Graham explique qu'il est revenu dans l'espoir d'être compris. La réplique est cinglante : « *That's pathetic...* ». Ann s'étonne de la naïveté du jeune homme et lui demande s'il compte continuer à vivre comme cela le restant de ses jours. Elle se saisit alors de la caméra vidéo et braque l'objectif sur Graham pour le forcer à répondre. Il oppose une vive résistance : il se lève, s'éloigne, tourne le dos puis s'indigne.

Les éléments de description proposés sont significatifs. Ils mettent en jeu une destitution progressive, par palier, de la maîtrise du personnage masculin jusqu'à ce revirement final mentionné par de nombreux commentateurs. Tout d'abord, nous l'avons dit, la caméra vidéo enregistre prioritairement la confession de Graham. À deux reprises d'ailleurs, Soderbergh intègre un insert de la caméra vidéo comme pour souligner en quelque sorte l'injonction de la machine. Graham, à égalité avec ses sujets filmés, se prête au jeu ; ou pour le dire autrement, il subit la pression du dispositif. Les paroles échangées entre Ann et lui sont, en effet, comme sollicitées par le dispositif – c'est là son intérêt. Quelques instants après que Ann endosse le rôle d'intervieweur, Soderbergh intercale un insert de la fenêtre de la caméra laissant voir la cassette en train de se dévider. Cela agit comme un rappel : en effet, bien que la scène entière soit présentée au spectateur sur support argentique, en plans rapprochés et gros plans, et cela certainement pour des raisons d'efficacité émotionnelle, on

nous rappelle que la confession est enregistrée par la caméra vidéo. Si le cinéaste opte donc pour un découpage qui escamote *a priori* la présence de la machine, il rappelle bien que l'échange a lieu sous l'œil de cette machine voire qu'il n'aurait pu avoir lieu sans lui. Le second insert est d'ailleurs cet œil de la caméra en très gros plan frontal, surgissant juste après l'une des réponses de Graham (fig. 39). Ici peut donc se deviner un commentaire assumé par le montage : si Graham répond qu'il a changé (car il s'agit de cela), c'est certainement qu'il est acculé par le dispositif.

Ce motif de l'œil mérite encore quelque commentaire. Il vaut de noter, en effet, que Soderbergh, à l'une des places occupées par la caméra argentique au cours de cet échange, a disposé la cible d'un jeu de fléchettes (fig. 40). De sorte que, lorsque la caméra fait volte face, le spectateur perçoit cette cible entre les deux personnages. Sur un plan strictement formel, il y a évidemment analogie entre ce cercle accroché au mur et l'œil d'une caméra. Il n'est donc pas anodin, semble-t-il, que cette cible occupe précisément cet emplacement. En dépit du minimalisme qui caractérise l'appartement de Graham, le cinéaste a manifestement souhaité insister sur ce motif de l'œil. Un autre détail : plus tôt dans le film, Ann parcourt rapidement une revue dont la couverture n'est autre que l'affiche des *Kino-glaz* (1924) de Dziga Vertov (fig. 38). L'objet ne suscite aucun commentaire, le jeune femme se contente de le feuilleter tandis qu'elle discute avec sa sœur. La référence est cependant significative. Selon Vertov, en effet, la pratique du « ciné-œil » est dirigé vers un « déchiffrement[538] ». Il est manifeste, cependant, que Soderbergh escamote la dimension proprement politique du projet de Vertov (celui d'un « déchiffrement communiste des relations mondiales[539] »), reconduisant plus certainement le poncif associant le cinéaste théoricien à la recherche d'une révélation documentaire. Cette référence articulée au motif de l'œil évoqué précédemment pointe manifestement un usage assigné par Soderbergh à la caméra vidéo dans le film : celui de révéler. Le cinéaste, de fait, rappelle au spectateur que la parole de Graham advient sous influence du dispositif. Cette idée de révélation intervient d'ailleurs de manière éclatante lorsque le personnage fait un lapsus. Graham laisse, en effet, échapper un mot à partir duquel Ann va déchiffrer le comportement du personnage[540]. Comme malgré lui donc, sous l'œil de la caméra, Graham est contraint de dire la vérité. D'ailleurs, pour obtenir une réponse, Ann pointe la caméra en direction du personnage comme si la machine elle-même pouvait lever les

[538] Dziga Vertov, « Principe du Ciné-Œil », *Articles, journaux, projets*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « 10/18 », 1972, p. 95.
[539] *Idem*
[540] Soderbergh souscrit ici à une acception freudienne – désormais courante – du lapsus comme signe d'un désir refoulé. Voir sur ce point le texte canonique de Sigmund Freud, « Les lapsus », *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 69-132.

dernières résistances. À cet instant, le comportement de Graham confirme encore la force d'injonction de l'œil électronique : il fuit puis tourne le dos.

Ce renversement final éclaire sous un nouveau jour la pratique vidéo de Graham qui apparaît, rétrospectivement, comme une pratique de retrait et de protection. Le personnage, en effet, a l'habitude de se poster derrière son objectif ou plus généralement demeure hors-champ pour recueillir la parole des autres sans jamais se livrer lui-même. Il dirige à distance et se protège. Le commentaire de Ann est d'ailleurs sans équivoque. Graham est, en effet, perçu, au terme de cette confession, comme un personnage égaré, confus, incapable de savoir quelles décisions prendre. Dans ce contexte, son usage de la vidéo apparaît comme une entrave : pendant neuf ans, le personnage a maintenu un *statu quo*, se murant derrière ses images pour éviter de construire une relation avec un être de chair. Plus encore, cet usage apparaît comme une forme de pénitence.

Enfin, la scène se conclut par une résolution. Après avoir fui dans un coin de la pièce, Graham se retourne, visiblement excédé par les questions répétées de Ann (« *What do you want me to tell you ?* ») et lui explique qu'elle ne le connaît pas et qu'il ignore d'ailleurs lui-même qui il est. Il lui demande donc pourquoi il s'efforcerait de répondre à ses questions. Elle rétorque qu'elle pourrait peut-être l'aider... Puis après quelques répliques, le jeune homme concède à Ann qu'il a certes de nombreux problèmes mais que ces problèmes lui appartiennent. La jeune femme pointe alors la vanité de ce positionnement autarcique : elle explique, en effet, que chaque individu franchissant le seuil de son appartement devient partie intégrante de ses problèmes – manière de pointer la dimension existentielle, implacable, des maux du personnage –, ajoutant enfin que Graham a eu un effet sur sa propre vie puisqu'elle quitte son mari en partie à cause de lui. Enfin, Ann saisit la main de Graham puis la porte à son visage, le couple s'embrasse et Graham éteint la caméra vidéo.

La fin de cette scène suit un processus évolutif, de la colère à l'acceptation progressive. Une fois de plus, cela peut faire songer à une séance de psychothérapie : le patient, acculé, oppose d'abord une forte résistance aux propos du praticien puis concède peu à peu certaines conclusions avant de consentir à refonder son comportement. Les derniers éléments décrits entretiennent d'ailleurs une forte dimension pédagogique. Ann, en un sens à la fois littéral et métaphorique, prend Graham par la main et guide ses mouvements. Elle caresse son visage avec la main du jeune homme et prend visiblement beaucoup de plaisir. Le geste relève ici d'une initiation partagée : Graham entre de nouveau en contact *direct* avec une femme et Ann reprend goût aux rapports charnels (bien qu'il s'agisse ici d'une caresse plutôt sage, la jeune femme réagit vivement). Par ailleurs, les propos de Ann ont pour effet de décloisonner le

monde de Graham, qui nourrissait jusque là un idéal de retrait et d'imperceptibilité. En attestant effectivement l'influence du jeune homme (« *You've had an effect on my life.* »), Ann perce la cloison que Graham pensait avoir érigé entre lui et les femmes. La remarque du jeune homme (« *This isn't supposed to happen.* ») exprime de manière claire l'enjeu de cette échange : Graham constate, en effet, la destitution de sa maîtrise jusqu'alors prise en charge par le dispositif. Le personnage a cherché, après sa rupture, à contrôler le maximum de paramètres pour se préserver de toute relation mais il n'a pu contrôler le coup de foudre de Ann.

Enfin, le geste qui conclut la scène mérite quelque développement. Au moment, en effet, où le spectateur peut s'imaginer que les deux personnages vont poursuivre leur étreinte, Graham se lève et éteint la caméra vidéo. Cette dernière action, actant l'obsolescence de la machine, pourrait tout à fait valoir comme commentaire. En effet, Graham étant manifestement parvenu à dépasser son blocage, la caméra ne lui serait plus d'aucune utilité. À nouveau capable de construire une relation avec un être de chair, il n'aurait plus besoin d'images – ce qui vient encore confirmer, s'il était besoin, le rôle dévolu aux images dans le film. De fait, un tel geste pourrait signifier de manière emblématique la guérison du personnage. Ensuite, Graham éteint la machine avant qu'il y ait rapport sexuel (rien dans le film ne vient, en effet, confirmer qu'il n'y a pas eu rapport sexuel). On se souvient qu'auparavant, cela ne dérangeait pas le jeune homme d'enregistrer des scènes de masturbation. Il faut donc pointer ici l'impossibilité pour le personnage d'occuper deux places à la fois : Graham restait, en effet, derrière l'objectif, en dehors de l'image, tant qu'il ne pouvait entrer en relation avec une femme ; dès lors qu'il le peut et donc théoriquement dès lors qu'il peut apparaître à l'image, participer à l'action, sa place derrière l'objectif n'est plus tenable. Le voyeur, qui jouissait du privilège de voir sans être vu, devient objet de la représentation. D'où ce geste d'arrêt en forme de conclusion logique. Cela renforce encore, par la négative, l'idée de vidéo induite par le film. Interrompre l'enregistrement dit, en effet, *a contrario*, quels étaient les usages de cet enregistrement jusqu'à présent. En somme, la vidéo était liée à un état de douleur et d'insatisfaction qu'est visiblement parvenu à surmonter le personnage avec l'aide de Ann.

Après la diffusion de la bande, John – visiblement dépité – révèle à Graham, comme pour se venger, qu'il avait couché avec Elizabeth avant leur rupture. Les deux hommes se quittent sans plus de violence puis Graham effectue un dernier geste : il détruit toutes ses cassettes et sa caméra, rassemble à la hâte les débris dans un carton, puis jette le tout dehors. Le film se conclut donc par un geste de destruction. Nul doute qu'il faut y lire, une nouvelle

fois, un commentaire de la part de Soderbergh. En effet, la rage avec laquelle le personnage met en pièces son matériel fait signe vers un sentiment de reproche. La vidéo l'a sans doute entretenu dans sa stagnation, d'où cette réaction violente, une fois la guérison amorcée. La vidéo aurait donc à voir avec l'idée de stase. Ann y insiste, neuf ans se sont écoulés et Graham est demeuré focalisé sur Elizabeth. Par ailleurs, il n'est pas exclu que ce geste de destruction soit le résultat de la révélation *in extremis* de John. Graham s'est, en effet, délibérément tenu à l'écart dans l'espoir de s'amender, espérant ensuite retrouver celle qui lui était chère. Or, le personnage découvre qu'Elizabeth n'est pas celle qu'il imaginait. Il détruit donc les outils qui lui avaient permis, finalement, d'entretenir l'illusion.

À la différence de Tati, par exemple, qui employa la vidéo alors naissante à une époque où la pellicule lui était financièrement interdite, Soderbergh appartient à une génération déjà familiarisée avec l'électronique. Il en décline, dans son film, plusieurs usages, construisant une idée protéiforme de la vidéo. Les caméras électroniques permettent, tout d'abord, d'enregistrer à domicile des confessions intimes, encouragées par le dispositif même. La caméra possède, en effet, une force d'injonction : les sujets qui y font face, interrogés par Graham, se prêtent au jeu des révélations. Ensuite, l'enregistrement et le visionnement de ces images permettent au jeune homme, traumatisé par une rupture amoureuse, de se protéger des femmes. La vidéo le maintient à la marge, en deçà de toute relation possible, en satisfaisant son désir de maîtrise. Elle lui permet de diriger les interviews et d'assouvir, quand il le veut, ses besoins sexuels. À la fin du film, quand Graham s'engage dans une nouvelle relation, la vidéo n'est plus d'aucune utilité. En résumé, l'idée de vidéo dans le film est partagée entre efficacité (injonction de la machine, substitution des images) et nocivité (aliénation de Graham). La proposition de Soderbergh selon laquelle « la vidéo nous isole des autres, nous rend passifs et émousse notre sensibilité[541] » réfère donc en priorité au second aspect mais il va de soi que cet aspect découle en partie du premier. Le phénomène d'aliénation ne saurait, en effet, se produire sans la force d'adhésion de l'image. Quant au voyeurisme diagnostiqué par une partie de la presse, il demande à être nuancé dans la mesure où Graham est vu par ses sujets au moment de l'enregistrement et interagit avec eux par la parole. Il n'est donc pas dans la position de celui qui extorque des images. En outre, Graham est le seul autorisé à visionner ces bandes. Il y a donc un pacte d'exclusivité fondé sur une confiance partagée.

[541] Dossier de presse, non paginé.

Fig. 38

Fig. 39

Fig. 40

VI. La vidéo, objet d'altérité 2

– Fantasmes de lisibilité. Sur trois films de Wim Wenders

Nous clôturons notre investigation par l'analyse de trois films réalisés par un même cinéaste qui s'est intéressé de près à l'émergence des images électroniques et à leur impact sur la création cinématographiques. Wim Wenders est, en effet, l'un des rares réalisateurs à avoir très tôt intégré des fragments vidéo à l'intérieur même de ses films et à avoir poursuivi, au fil des ans, une réflexion sur les rapports entre le cinéma et la vidéo en reconduisant systématiquement un postulat d'altérité. En outre, la filmographie de Wenders offre une illustration de la discontinuité inhérente à l'objet vidéo dans la mesure où plusieurs idées de vidéo, parfois contradictoires, y sont développées. Nous avons également choisi de mettre en série trois films relevant de catégories sensiblement différentes afin de souligner qu'une idée de vidéo peut tout à fait migrer de la fiction au documentaire et du documentaire à la fiction : *Lightning Over Water (Nick's movie)* que Wenders réalise entre 1979 et 1980 et qui se situe à mi-chemin entre le documentaire et la fiction (nous y reviendrons plus en détails toute à l'heure) ; *Carnet de notes sur vêtements et villes* (1989) qui appartient à un genre documentaire que Wenders désigne lui-même comme le « journal filmé » ; et enfin, *Lisbonne story* (1995) qui est un film de fiction incluant, *via* l'un des personnages, des propositions pseudo-théoriques formulées à diverses occasions par le cinéaste. Malgré leur hétérogénéité, nous pouvons ici relier les différentes idées de vidéo à un questionnement général sur la *lisibilité*, le cinéaste étant véritablement obsédé par la définition des images, garante selon lui d'un accès variable à cette abstraction qu'il nomme la vérité.

À la différence des autres films analysés au sein de cette partie consacrée aux rapports d'altérité entre le cinéma et la vidéo, ceux de Wenders témoignent en outre d'un amalgame de plusieurs déterminations. En effet, Wenders ne se focalise pas, comme Lang ou Soderbergh, sur les usages domestiques que pourraient susciter telle ou telle machine électronique. Ses films témoignent plutôt d'une confusion entre plusieurs aspects de l'objet vidéo : la matière d'image, les modalités d'enregistrement et de diffusion, les usages historiques, etc. De sorte que la vidéo devient une entité que le cinéaste invoque en bloc, en lui prêtant ponctuellement une intentionnalité. Comme à l'accoutumée, nous contextualisons brièvement chacun des films analysés.

Alors qu'une nouvelle version du scénario de *Hammett* est en cours d'écriture, Wenders rejoint Nicholas Ray, atteint d'un cancer en phase terminale, dans son loft new-yorkais, afin de

commencer le tournage d'un film que les deux amis ont en projet. Bien qu'un rôle soit attribué dès le début du tournage à Tom Farrell, ami et étudiant de Ray, manipulant une caméra vidéo Betamax, personne n'envisage d'inclure dans le film les images électroniques enregistrées. Ce n'est qu'au stade du montage, alors que Ray a succombé, que Wenders prend la décision d'intégrer ce matériel en vue d'atteindre un certain équilibre. Selon le cinéaste, en effet, le mélange des images argentiques et électroniques est seul susceptible de donner à voir la vérité de l'expérience du tournage. *Lightning Over Water (Nick's movie)*, de fait, est un film sur l'expérience d'un tournage avorté suite à la disparition de l'un des cinéastes. Notons que la vérité est alors envisagée comme point d'équilibre entre une image argentique qui travestit et une image électronique qui révèle.

L'année 1989 termine une décennie qui a largement consacré Wenders. *L'État des choses* (1982), *Paris, Texas* (1984) et *Les Ailes du désir* (1987) – le premier récompensé à Venise, les deux autres à Cannes – lui valent, en effet, une publicité internationale et installent durablement son statut d'auteur européen. Dans la continuité de cette reconnaissance massive, le Centre Georges Pompidou contacte le cinéaste pour lui offrir de réaliser un film « dans le contexte de la mode ». Peu intéressé, Wenders accepte la proposition dans l'unique but de rencontrer le couturier japonais Yohji Yamamoto et d'observer sa façon de travailler. Observer, guidé par une savante curiosité, les différences et/ou les points communs, les écarts et/ou les rapprochements, entre son travail et celui du couturier. L'institution laisse alors toute sa liberté au cinéaste, accompagné, en France comme au Japon, d'une équipe technique légère. Crédité parmi les opérateurs, il se munit pour l'occasion d'une petite caméra 35 mm *Eyemo* (sa propre caméra) et d'une caméra vidéo miniature, récemment mise au point, le Sony Walkman. Après deux premières expériences, *Reverse Angle : New York City March 1982* (1982) et *Tokyo-Ga* (1985), *Carnet de notes sur vêtements et villes* poursuit le projet d'un « journal filmé » au long cours, réactualisé au gré des envies et des commandes – projet qui prend place à côté des œuvres de fiction, et qui en porte parfois la trace vive (c'est la signification même du volet inaugural, *reverse angle*, « contrechamp » en français). D'après les descriptions succinctes du cinéaste, les divers opus de ce journal filmé se sont, chaque fois, fabriqués au jour le jour, sans scénario établi au préalable. Privilégier les images, la prise d'images, aux histoires, telle a été la méthode commune[542]. Par ailleurs, c'est à l'intérieur de cette catégorie que se formulent

[542] *Reverse Angle* : « Lorsque, il y a quelques semaines, on m'a demandé si je n'avais pas envie de tourner pour une émission de cinéma de la télévision française une sorte de journal, une « lettre de New York », j'ai été tenté par l'occasion. Il y avait longtemps que je n'avais pas pris une caméra moi-même, pour « faire des images » hors du contexte d'une histoire. » ; *Tokyo-Ga* : « Ça me faisait du bien de regarder par la fenêtre. Si seulement on pouvait filmer comme ça, comme on ouvre les yeux, quelquefois. Seulement regarder, sans vouloir rien prouver. » ; *Carnet de notes* : « Filmer, ça doit rester aussi une façon de vivre, quelquefois, comme se promener,

le plus frontalement (par la voix *over*, bien souvent) des considérations théoriques sur le désastre de l'inflation des images électroniques, en partie lié à ce que Wenders nomme un « dilettantisme démocratique[543] ». Selon le cinéaste, en effet, la démocratisation de la vidéo aurait entraîné une déresponsabilisation des usages et une dépréciation générale de la qualité du regard porté sur le monde[544]. Et si Wenders accepte le projet initié par le Centre Pompidou – nous l'apprenons dès les premières minutes du film – c'est qu'il appréhende la mode comme le symptôme d'une crise d'identité touchant également les images. Dans un tel contexte, le cinéaste spécule sur l'avenir du cinéma et décline, tout au long du film, un dispositif de comparaison juxtaposant images argentiques et électroniques. Wenders insiste notamment sur l'opacité électronique, rendue responsable d'une déperdition ontologique.

Après ce film, Wenders est invité au Japon par la firme NHK afin d'expérimenter la vidéo haute définition. Cette invitation a valeur d'initiation dans la mesure où elle amorce une prise de conscience de la part du cinéaste : selon lui, la vidéo pourrait désormais se hisser à la hauteur du cinéma grâce à l'amélioration de sa définition. D'ailleurs, Wenders utilise ponctuellement la vidéo haute définition dans son film suivant *Jusqu'au au bout du monde* (1990) lorsqu'il donne forme aux représentations oniriques de certains personnages. Nous insistons sur ce point : Wenders ne fait plus de la vidéo un détail dans le plan comme, par exemple, en 1975, dans *Faux mouvement* (un écran de télévision faisant office, au cours d'une scène, de source lumineuse), une agression nécessaire comme dans *Lightning Over Water (Nick's movie)*, ou encore un objet de regard soumis à examen (les images comparées de *Carnet de notes*), il emploie la vidéo comme matière même de son film, à égalité avec la pellicule argentique – quoique de manière beaucoup plus localisée et singularisée (les rêves).

Malgré ce revirement qui pouvait laisser présager un certain apaisement, Wenders renoue dans *Lisbonne story* (1995) avec sa condamnation sans nuance de la vidéo. Sorti au moment des commémorations officielles de la première projection publique payante des vues Lumière, le film tisse un lien particulier avec la mémoire du cinéma. En effet, l'un des personnages, le réalisateur Friedrich Monroe, réalise des vues muettes et sépia de Lisbonne, que Wenders se plaît à intégrer plein écran au cours du film à mesure qu'un autre personnage les visionne afin d'en élaborer l'habillage sonore. Par ailleurs, Wenders met en jeu un conflit

lire un journal, manger, prendre des notes. Voilà donc un film au jour le jour, porté par la curiosité, un carnet de notes sur vêtements et villes. »

[543] Wim Wenders, « La révolution sans prétention à la vérité. Entretien avec Peter Buchka sur les possibilités de la prise de vue numérique » [1990], *La Vérité des images. Essais, discours et entretiens*, Paris, L'Arche, 1992, p. 106.

[544] Sur cette question, voir la synthèse proposée par Alexander Graf, « On the Production of Images », *The cinema of Wim Wenders. The celluloid highway*, London, Wallflower Press, coll. « Director's Cuts », 2002, p. 19-35.

entre l'usage de caméras électroniques miniatures et celui d'une caméra argentique à manivelle. Parce qu'elles tromperaient celui qui en use, les premières sont effectivement délaissées pour la seconde. Or, cette option finalement privilégiée par Monroe s'accompagne de sentences autrefois prononcées par Wenders lui-même, ici copieusement raillées. Mais, comme nous le verrons, le film ne manque pas d'ambiguïté puisqu'en dépit de ce réexamen rétrospectif, la vidéo est tout de même désignée comme le mauvais objet du film.

Bien que nous ne l'ayons pas retenu, nous aurions également pu nous intéresser au premier film que Wenders réalise avec des caméras vidéo numériques, *Land of Plenty* (2004), une fiction traitant de la paranoïa américaine post-11 septembre. Le cinéaste est revenu sur ce choix technique à la sortie du film en soulignant notamment les possibilités de filmer en extérieur, la nuit, grâce à la sensibilité des capteurs numériques, ainsi que la rapidité du tournage (seize jours)[545]. Raccordant ici avec les déclarations qui faisaient suite à son passage chez NHK, Wenders rompt manifestement avec le discours de *Lisbonne story*, et cela de manière assez précise. Dans le film de 1995, en effet, les caméras vidéo étaient jugées inaptes à enregistrer une image vraie de la ville de Lisbonne tandis qu'en 2004, Wenders emploie précisément des caméras vidéo car elles seules permettent de filmer les faubourgs de Los Angeles, la nuit.

Les trois films de Wenders analysés dans les pages suivantes révèlent de manière exemplaire la part variable de fantasme pouvant présider à l'élaboration de théories sur l'objet vidéo – théories, qui plus est, due à un cinéaste et énoncées par bribes, au long cours. Comme nous l'avons esquissé plus haut, Wenders formule ou induit des idées de vidéo contradictoires, irréductibles les unes aux autres, selon qu'il privilégie la matière de l'image, certains usages, etc. De manière générale, le cinéaste personnifie une entité, un bloc vidéo, qu'il réduit, en l'absolutisant, à un aspect singulier (une image opaque, une image publicitaire, etc.).

[545] Voir notamment l'entretien de Wenders avec Aurélien Ferenczi, « "La religion des États-Unis, c'est l'Amérique". Entretien avec Wim Wenders, réalisateur de "Land of plenty" », *Télérama*, n°2854, 22 septembre 2004.

1. La vidéo, entre support de révélation et agent pathogène : *Lightning Over Water (Nick's movie)*, 1979-1980

1-a La genèse du film

En 1977, Francis Ford Coppola propose à Wim Wenders de réaliser un film sur le détective et écrivain Dashiell Hammett, au sein de sa compagnie californienne American Zoetrope. Le cinéaste allemand accepte mais rencontre de nombreux obstacles, se heurtant maintes fois aux exigences du producteur Coppola[546]. Trois versions du scénario sont écrites successivement, et une fois le tournage quasiment terminé, Coppola impose encore de repartir à zéro avec un quatrième scénariste. Au cours des deux mois consacrés à l'écriture de cette nouvelle version (par Tom Pope), entre fin mars et début mai 1979, Wenders rejoint à New York son ami Nicholas Ray, atteint d'un cancer en phase terminale. Le cinéaste allemand profite de cette pause pour concrétiser un projet de collaboration censée offrir à Ray, qui ne tourne plus ou très sporadiquement (deux courts métrages et un long en dix ans), la possibilité de réaliser un dernier film. Wenders doit participer à la réalisation, servir de caution auprès des assureurs et fournir les techniciens, le matériel et les fonds nécessaires. À noter enfin que les deux hommes avaient déjà collaboré puisque Ray incarnait un artiste faussaire dans *L'Ami américain* (Wenders, 1977), signant ses toiles du nom d'un peintre mort : Derwatt.

Le projet inaugural de cette nouvelle collaboration repart de ce personnage. Ray aimerait, en effet, réaliser un film de fiction sur un peintre malade du cancer, qui chercherait à « se reprendre avant de mourir » et à « retrouver le respect de lui-même »[547]. Pour y parvenir, il volerait ses propres toiles dans les musées et les remplacerait par des faux, qu'il aurait lui-même peints. Ce peintre aurait pour seul ami un blanchisseur chinois atteint de la même maladie. À la fin du film, les deux hommes partiraient sur une jonque à la recherche d'une racine magique qui les guérirait tous deux. Ce film s'appellerait *Lightning Over Water.* Wenders propose alors à son ami d'assumer pleinement la dimension autobiographique de cette esquisse et de faire du peintre un cinéaste, Ray lui-même, essayant non pas de récupérer des toiles mais les bobines de son dernier long métrage *We Can't Go Home Again* (1973-1976), qui auraient été confisquées par le laboratoire de développement. Ray y concède seulement si Wenders lui-même s'expose devant la caméra, et Wenders accepte.

Lightning Over Water est donc envisagé comme une fiction qui aurait pour

[546] Wenders évoque cette expérience dans un court métrage réalisé en 1982 pour l'émission *Cinéma, Cinémas* intitulé *Quand je m'éveille*. Le commentaire a été édité sous le titre « Reverse Angle : New York City March 1982 (Quand je m'éveille) » [1982], dans *La Logique des images. Essais et entretiens*, *op. cit.*, p. 39-42.
[547] Selon les propres mots du cinéaste prononcés dans le film.

personnages un cinéaste allemand du nom de Wim Wenders et un autre cinéaste, américain, du nom de Nicholas Ray. La compagne de Ray, Susan, incarnerait elle-aussi son propre rôle, ainsi que Tom Farrell, ancien étudiant et ami de Ray, à qui l'on attribuerait « le rôle d'un ami qui [poursuivrait] Nick [Ray] avec une caméra vidéo[548] ». Le projet de départ, pour fictionnel qu'il soit, indique donc une première forme d'*interférence* entre fiction et documentaire. Si en effet, les événements mis en scène sont écrits, les personnages censés les jouer portent le même patronyme que dans la réalité, exerce le même métier et entretiennent les mêmes relations, d'amour ou d'amitié.

Mais cette première trame est bientôt parasitée par l'état de santé critique de Ray, qui oblige Wenders à prendre les commandes du projet. Avant cela, les scènes figurant Wenders étaient dirigées par Ray, et celles figurant Ray par Wenders. La gravité de la situation est telle que Ray meurt en cours de tournage, le 16 juin 1979, contraignant Wenders à terminer le film seul. Ce qui signifie notamment : intégrer cet événement au récit et songer à une structure d'ensemble qui respecterait les motivations initiales. Voilà pourquoi le film distribué en salles porte un double titre, non pas *Lightning Over Water* mais *Lightning Over Water (Nick's movie)* – le premier syntagme témoignant du projet original et la parenthèse d'un recul réflexif opéré par Wenders. C'est donc un film sur un film qui n'a pas pu se faire, à cause du cancer de Ray. Comme l'a déclaré Wenders, *Lightning Over Water (Nick's movie)* retrace, dans la chronologie, « l'expérience [d'un] film[549] » c'est-à-dire le *vécu* d'un tournage avorté.

Une deuxième interférence entre fiction et documentaire se retrouve donc au cœur de ce second projet dans la mesure où les personnages Wenders et Ray se dédoublent par nécessité, occupant ponctuellement le rôle de personnages cinéastes aux prises avec un tournage chaotique. En effet, si toute à l'heure Wenders et Ray incarnaient leurs propres personnages en quête des bobines saisies, ils incarnent désormais leurs propres personnages en train de tourner *Lightning Over Water* (sans parenthèse), dans lequel ils recherchent ces bobines. Il y a donc, d'un projet à l'autre, un palier de franchi.

Mais ce processus, pour l'heure, ne dit encore rien du traitement des scènes effectué par Wenders dans la version finale.

Après la mort de Ray et le tournage d'une scène de veillée funèbre dans la jonque, Wenders retourne à Los Angeles poursuivre la réalisation de *Hammett*. Il confie alors le montage du film à son collaborateur habituel, Peter Przygodda, en pensant qu'un regard extérieur serait salutaire. Il décide cependant, avec lui, d'intégrer certaines images vidéo

[548] Dominique Rabourdin, « Entretien avec Wim Wenders », *Cinéma 80*, n°264, décembre 1980, p. 10.
[549] Vincent Tolédano, « Propos de Wim Wenders », *La Revue du cinéma – Image et son/écran*, n°356, décembre 1980, p. 17.

enregistrées pas Farrell, restituant – à en croire Wenders – ce que le 35 mm n'aurait pas su saisir. Une fois le montage bouclé, le film est présenté hors-compétition au Festival de Cannes 1980, et Wenders le découvre en salle, stupéfait : « Je ne le reconnus pas.[550] ». L'insatisfaction du cinéaste tient au traitement documentaire privilégié par Przygodda, masquant la volonté de fiction dans laquelle s'enracinait le projet initial. Ce premier montage témoignait, en effet, d'une forme de retrait énonciatif puisque, selon Wenders, Przygodda « laissa les images dire leurs propres vérités, courageusement », « [choisissant] de […] monter sans rien ajouter au matériel qu'il trouva », ni « narration » ni « commentaires »[551] . Le cinéaste allemand décide alors de remonter le film seul en le tirant vers la fiction, de façon à ce qu'il honore la mémoire de Ray en respectant sa vision de départ. Ce nouveau traitement est donc dirigé par la recherche d'une « surface[552] » fictionnelle à apposer sur le matériau orignal – film et vidéo confondus. Cela passe notamment par la restauration de la chronologie, la mise en avant d'une subjectivité énonçante – celle de Wenders, exprimée en voix *off* – et par le remploi de motifs hérités d'un genre hollywoodien, le film noir, auquel Wenders, en 1980, s'est déjà confronté à deux reprises, sur un mode référentiel volontiers cinéphilique (*L'Ami américain* en 1977 et *Hammett*, en cours de réalisation)[553]. À ce propos, il convient de rappeler que Ray lui-même a réalisé plusieurs films noirs appartenant au genre historique : *They Live By Night* et *Knock On Any Door* en 1949, *In A Lonely Place* en 1950, *On Dangerous Ground* en 1952 et *Party Girl* en 1958[554].

Ce second montage rend donc compte d'une troisième forme d'interférence entre fiction et documentaire puisque le cinéaste travaille à appliquer une *couche* de fiction sur le matériel tourné, ponctuée de références au film noir. Or, ces composantes intertextuelles narcissiques peuvent être analysées comme des informations proprement documentaires, apparaissant au détour de la fiction. Sur ce point précis, fiction et documentaire sont donc une fois de plus étroitement imbriqués.

Malgré l'entrelacement continuel des trois formes d'interférences mentionnées, de

[550] Wim Wenders, «Pour jeter l'ancre », *Positif*, n°236, novembre 1980, p. 14.
[551] Dossier de presse de *Lightning Over Water (Nick's movie)*, non paginé.
[552] Serge Daney et Olivier Assayas, « Entretien avec Wim Wenders », *Cahiers du cinéma*, n°318, décembre 1980, p. 19.
[553] Cette dimension est explicitement assumée par Wenders, qui déclare à Bernard Eisenschitz : « J'ai fait cette narration dans l'esprit des films noirs. », in Bernard Eisenschitz, *Roman américain. Les vies de Nicholas Ray*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990, p. 552.
[554] Les films sont notamment recensés dans : Raymond Borde et Étienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs *Contre-Champs* », 1988 [1ère édition 1955] (à l'exception de *Knock On Any Door* et *Party Girl*) ; Noël Simsolo, *Le Film noir. Vrais et faux cauchemars*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « essais », 2005 ; François Guérif, *Le Film noir américain*, Paris, Henry Veyrier, coll. « Artefact »,1983 ; Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma & audiovisuel », 2012 (à l'exception de *Knock On Any Door*).

nombreux commentateurs, à la sortie du film, ont indexé le partage entre fiction et documentaire sur une distinction matérielle entre deux supports d'images : la pellicule 35 mm et la bande vidéo Betamax. Pour la plupart d'entre eux, en effet, le 35 mm est dédié à la fiction et la vidéo au documentaire. Si un tel partage apparaît commode pour la recension du film, en quelques lignes, dans les colonnes de la presse généraliste, il peut sembler plus surprenant de le retrouver tel quel dans la presse spécialisée, ou encore quelques années plus tard dans un article de fond consacré aux rapports entre le cinéma et la vidéo. La prégnance de ce modèle binaire, attribuant à chaque support une spécialité *de droit*, atteste d'un « savoir implicite[555] » gouvernant, dans les années 1980, les analyses comparées des productions sur film et en vidéo. En d'autres termes, fermer les yeux sur les interférences décrites plus haut témoigne d'une certaine manière d'aborder le support film et le support magnétique comme consubstantiels à deux *entités* résolument distinctes : « le cinéma » et « la vidéo ». Le corpus de textes consacrés à *Lightning Over Water (Nick's movie)*, entre 1980 et 1987, induit une certaine idée du cinéma et une certaine idée de la vidéo qui entreraient manifestement en confrontation dans le film.

Sans entrer dans le détail pour l'instant, l'idée de vidéo qui traverse le corpus étudié interdit l'homologie structurelle pourtant évidente entre image filmique et image vidéographique, que Jacques Aumont a pointée en forgeant la catégorie d' « image temporalisée ». « Les images temporalisées, écrit-il, se [modifient] au cours du temps sans que le spectateur ait à intervenir, par le seul effet du dispositif de production et de présentation qui est le leur.[556] ». Il s'agit, en somme, d'images « [incluant] le temps dans [leur] existence même[557] ». Subsumer les supports filmique et magnétique sous cette catégorie commune obligerait à porter l'attention sur des usages ponctuels et non plus sur des identités discriminantes. Or, l'idée de vidéo qu'il faudra ici mettre en lumière se fonde sur une revendication, implicite ou non, d'altérité.

1-b Vidéo : le lieu de la révélation

À la sortie du film, assez globalement, la presse généraliste attribue aux images tournées en vidéo – lorsqu'elle en fait mention – un même type de contenu et un même type d'effet. La vidéo y est désignée, par opposition au 35 mm, comme le lieu d'inscription du réel,

[555] Michel Foucault, « Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (entretien avec R. Bellour) » [1966], *art. cit.*, p. 526.
[556] Jacques Aumont, *L'Image*, *op. cit.*, p. 122.
[557] *Ibid.*, p. 130.

le lieu où l'on cesse de jouer et qui, vraisemblablement, produit l'effet d'une *révélation*. En vidéo, plus que sur pellicule, le sort de Nicholas Ray paraît inéluctable. Claude Mauriac écrit ainsi dans *V.S.D* :

> « Certains de ces plans sont joués par Nicholas Ray, que nous voyons dans d'autres images du même film, mais dans un autre éclairage, avec des moyens techniques autres, se préparer à être acteur ou, soudain, vaincu par la souffrance, oublier qu'il tient son propre rôle. Le film bascule alors dans l'horreur pure. Wim Wenders est saisi de remords et nous d'effroi. Ne sachant plus qu'il est filmé, Nicholas Ray sombre devant nous dans la solitude et la nuit.[558] »

Si le mot n'apparaît pas, nul doute que cet « autre éclairage » et ces « moyens techniques autres » font référence à la vidéo. L'auteur établit ici un partage entre les deux supports sur la base d'une distinction explicite entre le documentaire et la fiction. Ainsi, Nicholas Ray, en vidéo, ne joue plus ou pas encore. Ou, « vaincu par la souffrance », il « oublie » qu'il a un rôle à jouer. De manière significative, la vidéo est décrite, dans ce dernier cas, comme le vecteur d'une « horreur pure », produisant l' « effroi » du spectateur. L'effet est tel que Mauriac spécule de façon quelque peu hasardeuse sur l'état de conscience de Ray, apparaissant comme une victime aux mains de Wenders. En résumé, la vidéo *dévoilerait* une image de Ray à son insu, l'image effrayante d'un individu terrassé par la maladie. La citation esquisse donc deux régimes de représentation au sein d'une même objet filmique, déterminé chacun par une pratique singulière et produisant des effets distincts. Il n'est cependant pas exclu, dans le cas présent, que l'effet produit par la vidéo ait conduit l'auteur à fantasmer, pour bonne part, la pratique en question. Comment prouver, en effet, que Ray ne se sait pas filmé ? Joshka Schidlow note, pour sa part, dans *Télérama* :

> « Quelques plans filmés en vidéo et incorporés au film de façon déplaisante, à mon avis, laissent plus nettement encore voir sur le visage et le cou de Nicholas Ray les progrès du cancer.[559] »

Mauriac et Schidlow s'accordent tous deux sur le déplaisir procuré par le spectacle des images vidéo. Cependant, le dévoilement pénible que Mauriac analyse comme résultant d'une pratique déterminée (Wenders profitant de la faiblesse de Ray pour lui soutirer des images)

[558] Claude Mauriac, « Lightning Over Water (Nick's movie) », *V.S.D*, 27 novembre 1980.
[559] Joshka Schidlow, « Lightning Over Water (Nick's movie) », *Télérama*, n°1611, 26 novembre 1980.

devient ici une propriété du support électronique. C'est effectivement en vidéo qu'apparaîtraient « plus nettement », selon Schidlow, les progrès du cancer. Les images vidéo contiendraient donc, supposément, en deçà ou au-delà d'une quelconque pratique, un *potentiel* de révélation supérieur aux images 35 mm. Il y a ici quelque paradoxe à établir la supériorité de la vidéo en termes de netteté dans la mesure où les objectifs Zeiss High Speed employés par Wenders sur les caméras Arriflex 35 BL offrent un rendu autrement plus précis, autrement plus *net*, que celui des images ½ pouce enregistrées par la caméra Sony Betamovie de Tom Farrell. Il n'empêche : l'auteur postule une relation privilégiée entre le support vidéo et la visibilité de la maladie. Michel Mardore, dans *Le Nouvel Observateur*, offre un autre exemple de cette croyance attachée aux images vidéo : « […] le film regorge de preuves, par une caméra vidéo témoin, de la véracité de cette situation ahurissante.[560] ». Un usage unique – présent, par ailleurs, dans les deux autres citations – est ici attribué au support vidéo : faire témoignage. La vidéo ne ment pas, elle fournit au contraire des « preuves » de « véracité ». En vidéo, Ray ne joue pas, il ôte son masque d'acteur puis « sombre dans la solitude et la nuit » (Mauriac) ; en vidéo, le cancer gagne en visibilité (Schidlow). En somme, la vidéo est identifiée sans nuance à un support qui ne souffre aucun travestissement, un support nécessairement documentaire. La vidéo atteste que le cancer de Ray est bien *réel*, que cette « situation ahurissante » est *avérée*. Claire Devarrieux reconduit encore cette idée dans *Le Monde* :

> « De la tentative d'histoire, de l'impossibilité fatale, Wim Wenders a gardé les traces, avec, en vidéo, l'enregistrement de la réalité du travail, de la transformation du visage et du corps de Nick.[561] »

La vidéo enregistre « la transformation du visage et du corps » de Ray. Une nouvelle fois, la vidéo est invoquée comme preuve de l'évolution de la maladie. C'est en vidéo, semble-t-il, que le cancer se donne à voir. De la même manière que la radiographie permet de dépasser les apparences sensibles pour déceler une pathologie éventuelle, la vidéo agit comme un rappel à l'ordre. Elle permet de révéler ce qui, vraisemblablement, échappe au 35 mm. Elle seule *a priori* montrerait les dégâts de la maladie. Par ailleurs, la vidéo enregistre la « réalité du travail ». Mauriac le mentionnait déjà, établissant implicitement deux régimes de représentation : celui où Ray joue, sur pellicule, et celui où il ne joue plus, où il se prépare, en vidéo. Michel Mardore revient sur cette dichotomie en soulignant, lui-aussi, la dimension de

[560] Michel Mardore, « L'impudeur magnifique », *Le Nouvel Observateur*, 24 novembre 1980.
[561] Claire Devarrieux, « La mort à suivre », *Le Monde*, 30 novembre 1980.

révélation qui en constitue le fondement :

> « Godardien, [le film] l'est par son autocontestation perpétuelle, puisque des scènes en vidéo "révèlent" que les dialogues avec Ray, filmés en 35 mm, ont été d'abord répétés, mis en scène, tournés plusieurs fois comme dans un film de fiction.[562] »

Cette dernière citation pose une répartition claire entre les deux régimes de représentation esquissés par Mauriac, cantonnant la vidéo à la révélation des conditions de fabrication des images 35 mm (répétition, mise en scène, tournage). Cette visibilité du travail conduit Mardore à attribuer l'adjectif « godardien » au film de Wenders. La connotation attachée au vocable en 1979 est celle d'une radicalité politique inspirée de Brecht, et notamment matérialisée dans les films du réalisateur franco-suisse par la mise en visibilité des appareils, l'interpellation des spectateurs, le refus d'une linéarité narrative, etc. La particularité du film de Wenders serait ici d'associer ce geste de dévoilement à un support d'image exclusif, la vidéo.

Un autre commentateur décline cette idée de révélation mais en invoquant cette fois la texture des images électroniques. Gérard Vaugeois écrit, en effet, dans *L'Humanité Dimanche* : « Au fil des images, on […] sent [Ray] partir, on le voit faiblir physiquement. Plus encore dans les plans tournés en vidéo, avec sa texture striée, plus dure, quasi figée.[563] ». Voilà qui, provisoirement, pourrait expliquer la distinction établie entre la vidéo et la pellicule 35 mm, notamment par Schidlow et Devarrieux. Si la vidéo paraît révéler ce que le 35 mm apparemment dissimule, à savoir l'aggravation de l'état de Ray, ce pourrait être une simple question de texture, c'est-à-dire de matérialité d'image. Car la pellicule, non moins que la vidéo, enregistre l'image de Ray au cours des quelques semaines de tournage. Il n'y a pas eu de répartition du type : tournage sur pellicule les premiers jours, en vidéo les derniers[564]. Les deux supports étaient co-présents dès le début, Tom Farrell, pour rappel, ayant été désigné pour jouer « le rôle d'un ami qui poursuit Nick avec une caméra vidéo[565] ». Or, dans les recensions du film, l'évocation de la dégradation va toujours de pair avec celle de la vidéo.

Vaugeois a le mérite de proposer une explication pratique : la texture particulière des images enregistrées par Farrell accentuerait l'impression de détérioration physique. C'est donc l'opacité des images vidéo, par opposition à la transparence des images argentiques, qui

[562] Michel Mardore, « Lightning Over Water (Nick's movie) », *Le Nouvel Observateur*, 26 mai 1980.
[563] Gérard Vaugeois, « Nick's movie (lightning over water », *L'Humanité Dimanche*, 3 décembre 1980.
[564] Contrairement à ce que décrit Nicolas Thély dans son article « Vidéo », in Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, *op. cit.*, p. 702-704.
[565] Dominique Rabourdin, « Entretien avec Wim Wenders », *art. cit.*, p. 10.

produirait un effet de défiguration. D'où l'idée, énoncée par Schidlow, que les images vidéo dévoileraient, « plus nettement » que les images argentiques, « les progrès du cancer ». D'où également la dimension documentaire spontanément associée à la vidéo. Or, il faut bien reconnaître que cet effet de défiguration – qui entraîne aussi un effet de croyance – n'a proprement rien de documentaire. Il résulte plutôt de déterminations techniques, touchant par exemple la qualité de la couche magnétique du support d'enregistrement[566]. Cet effet peut donc s'analyser comme le produit accidentel d'une coïncidence, en un sens tout littéral : incidence entre un objet, le corps meurtri de Ray, et un support d'enregistrement, la vidéo ½ pouce. Par conséquent, si la vidéo dévoile « plus nettement » les stigmates du cancer, cela ne saurait être en vertu d'une aptitude technique supérieure qui reléguerait à la seconde place le film argentique. Pour saisir tout à fait l'impression ressentie par Schidlow – ce « plus nettement » –, il faut se départir de l'idée que la netteté désignerait ici une propriété optique. En effet, l'impression que l'image vidéo révélerait la progression de la maladie est d'autant plus *nette* que, paradoxalement, cette image est opaque. En d'autres termes, c'est parce que la résolution de cette image est faible et que les couleurs paraissent estompées, que le visage de Ray semble recouvert d'un voile. Or, Ray est mourant, voilà pourquoi il y a coïncidence. Mais il s'agit là d'un artifice, rien moins.

Par ailleurs, les modalités d'apparition de la vidéo dans le film sont diverses, et l'une d'entre elles a pu probablement favorisé l'impression de Schidlow. De manière générale, en effet, la vidéo surgit plein écran et raccorde avec le regard de Farrell, caméra au poing. Mais il est une autre modalité qui, dans ce contexte de révélation, s'avère hautement significative : regardée par Wenders et Farrell, la vidéo d'une conférence de Ray donnée à *Vassar College* est diffusée sur un poste de télévision qui dessine un cadre dans le cadre. Le loft est alors plongé dans une quasi obscurité ; seul un battement régulier de lumière rouge, provenant d'une enseigne alentour, scande les paroles du cinéaste. L'image diffusée est un plan rapproché épaules de Ray, derrière son pupitre. La configuration spatiale présente donc deux niveaux chromatiques principaux, avec un fort effet de contraste : une petite image vidéo lumineuse, bleutée et scintillante, enclavée dans un cadre cinématographique d'un rouge-brun sombre (fig. 41). Dès lors, force est de constater que cette image de Ray apparaît comme une image véritablement *fantomatique*. L'écran du téléviseur est, en effet, bordée par l'obscurité, un voile opaque recouvre le visage livide de Ray, et les mouvements de surplace effectués par le cinéaste provoquent un effet de flottement. De plus, Wenders choisit pour accompagner cette

[566] Sur ce point, voir les développements de Roy Armes sur l'histoire des techniques, sur celle de la bande magnétique en particulier : Roy Armes, *On Video*, London & New York, Routledge, 1988, p. 74-77.

scène nocturne un morceau de jazz, dans lequel la contrebasse, par analogie, installe une nappe ambiante tandis que les cuivres manifestent une présence lointaine, solitaire et plaintive. Ray est comme *déréalisé*, mis à distance : distance entre le spectateur et le téléviseur logé dans le plan, entre l'être de chair et l'être d'image, entre la transparence du 35 mm et l'opacité de la vidéo (qui plus est, refilmée) et enfin, distance entre l'événement vécu dans l'illusion du direct et sa rediffusion. Bien qu'au cours de la scène, Wenders compense graduellement la distance physique entre le spectateur et le téléviseur jusqu'à recadrer le visage de Ray plein écran (fig. 42), la distance est d'autant mieux maintenue que les micro-mouvements du conférencier paraissent peu à peu ralentir, comme si – métaphoriquement – la vie elle-même désertait le vieil homme, à bout de forces.

En ce qui concerne cette modalité d'apparition télévisée, l'impression de Schidlow est donc le résultat d'une mise en scène et non d'une propriété spontanée du support. À tout le moins, s'il s'agit d'une propriété, elle se résume à la matérialité nécessaire de l'image (comme y insiste Vaugeois) et non à un *potentiel* que détiendrait en propre la vidéo, à l'exclusion du film. En outre, il faut y insister, cette propriété n'est qu'une composante inscrite au sein d'une mise en scène plus générale. À la sortie du second montage (le seul distribué en salles), Wenders a d'ailleurs souligné, à l'occasion de divers entretiens, sa volonté de renouer avec la fiction. D'où, dans cette scène, une référence manifeste au film noir, notamment appuyée par le choix musical, l'usage du clair-obscur, l'ancrage urbain, la narration en voix *off* et l'état psychologique précaire de Wenders (« *I was getting very confused.* », confesse-t-il). Enfin, il y a fort à parier que la croyance selon laquelle la vidéo révélerait de manière élective la dégradation physique de Ray s'origine dans les propos tenus par Wenders lui-même, à l'intérieur du film. En effet, à la fin de cette scène, le cinéaste allemand confie en *off* :

> « I was getting very confused. Something was happening each time the camera was pointed at Nick, something that I had no control of. It was in the camera itself, looking at Nick through the viewfinder. Like a very precise instrument, the camera showed clearly and mercilessly that his time was running out. No, you couldn't really see it with your bare eyes, there was always hope. But not in the camera. I didn't know how to take it. I was terrified.[567] »

La citation entretient, tout d'abord, une certaine ambiguïté quant à l'appareil de prise de vue évoqué. En effet, de quelle caméra est-il ici question ? Dans la mesure où ces propos

[567] Wim Wenders et Chris Sievernich, *Nick's Film/Lightning Over Water*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main, 1981, p. 136.

concluent une scène d'apparition télévisée, le spectateur associera sans mal cet « instrument de précision » avec l'image vidéo : il pensera donc que Wenders fait référence à la caméra vidéo. C'est en tout cas, semble-t-il, ce que certains commentateurs ont pensé, relayant le discours de Wenders sans le modifier. Seulement, il n'est rien dans les paroles du cinéaste qui établisse clairement cette attribution. La caméra vidéo et l'Arriflex 35 BL ont, en effet, tous deux un viseur dans lequel Ray pouvait être vu, et Wenders mentionne l'acte de regarder dans ce viseur alors que la scène est celle d'une télédiffusion. Il y a donc un décalage sensible entre l'image et la voix. Par ailleurs, si le cinéaste allemand a très certainement observé dans le viseur de la caméra Arriflex pour préparer diverses scènes, il n'a probablement pas observé dans celui du Sony Betamovie, étant donné qu'à l'origine du projet, aucun des cinéastes ne songeait à employer d'images vidéo dans le montage final. Le viseur mentionné pourrait donc être celui de l'Arriflex. Enfin, Wenders n'oppose pas une technique d'enregistrement à une autre, il oppose l'image de Ray telle qu'elle est enregistrée par « la caméra » (sans autre précision) et l'image de Ray, telle qu'elle est perçue à l'œil nu. La distinction opérée est donc avant tout une distinction entre l'œil de la machine et le regard humain, et non pas entre film et vidéo.

Ensuite, la citation frappe par la croyance qui s'y exprime avec force. En effet, Wenders ne tente pas de rationaliser ce qu'il observe. Il offre, au contraire, l'image d'un être complètement démuni (« *I was terrified.* »), incapable d'expliquer raisonnablement ce qu'il constate, à savoir : la machine montre que Ray va mourir. Ce qui ne laisse pas d'étonner, c'est que Wenders n'évoque jamais aucun paramètre technique qui pourrait éventuellement éclairer cette *impression*. À la place, le cinéaste prête à la caméra un pouvoir véritablement *magique*, celui de transfigurer l'image de Nicholas Ray. Il est d'ailleurs symptomatique que Wenders situe cette action inexplicable « dans la caméra elle-même ». C'est en effet dans la machine, à l'abri des regards, et de toute explication logique, que se produit ce phénomène pour le moins irrationnel. En conséquence, la caméra est personnifiée puisque c'est elle, à en croire la syntaxe employée, qui « montre clairement et sans pitié » que les jours de Ray sont comptés. Il y a donc une désolidarisation nette entre la machine et celui qui l'emploie. En somme, la machine, par sa puissance propre, anéantirait l'espoir de Wenders.

Ainsi, les recensions attribuant à la vidéo la capacité de révéler, mieux que la pellicule, l'état précaire de Ray, ne font pour la plupart que paraphraser cette déclaration du cinéaste.

Fig. 41

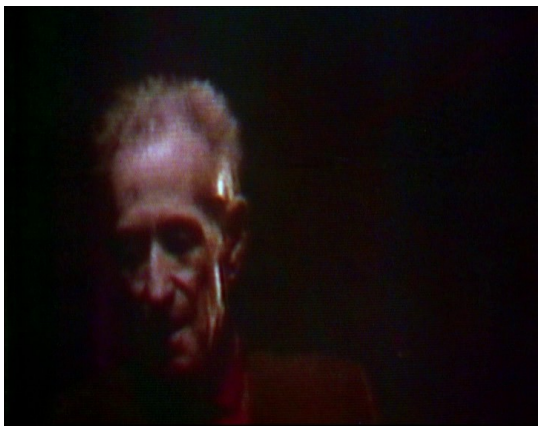

Fig. 42

1-c La parole de Wenders

À la sortie du film, Wenders accorde plusieurs entretiens dans lesquels il explique la nécessité d'intégrer les images vidéo de Farrell au montage final. Ces déclarations complètent la citation commentée précédemment :

> « […] durant le montage nous nous sommes rendus compte que ce que Tom avait perçu avec sa caméra vidéo, sans aucune limitation d'espace, de lumière, de préparation, était mille fois plus direct et plus vrai que les images trop lisses, trop propres du 35 mm.[568] »

> « Dans *Lightning Over Water*, la vérité du tournage était beaucoup plus dans le matériel vidéo que nous avons gardé au détriment du matériel film. Les deux, seuls, n'auraient pas pu raconter l'expérience de ce film. Il est au milieu, entre.[569] »

> « La caméra 35 et la façon de s'en servir, c'est toujours une façon de déguiser la mort, de la travestir ; la vidéo devait montrer cet acte de travestir.[570] »

> « La vidéo, c'est […] comme la destruction de l'esthétique du film. […] Ce qui se passait, c'était la mort avec une destruction devant nos yeux très rapide et plus forte que chaque fiction et chaque idée que nous avions du film. La vidéo ne fait que répéter cette destruction sur un plan esthétique.[571] »

[568] Jean-Claude Bonnet et Sylvie Trosa, « Entretien avec Wim Wenders », *Cinématographe*, n°63, décembre 1980, p. 51.
[569] Vincent Tolédano, « Propos de Wim Wenders », *art. cit.*
[570] Henry Welsh, « Cinéma et vidéo dans Nick's movie », *Jeune cinéma*, numéro spécial, hors série, « Wim Wenders », décembre 1989, p. 26.
[571] *Ibid.*, p. 27.

> « [Tom Farrell] n'a jamais pensé que ce qu'il filmait en solitaire, en amateur, ferait partie du film. Je l'ai conservé parce qu'on s'est aperçu au montage que ce matériel là révélait mieux la mort qui ronge. Pour moi, le film s'identifie au corps de Nick. Et la vidéo symbolise les cellules du cancer qui le dévorent.[572] »

La compilation de ces extraits lève *a priori* l'ambiguïté que contenaient les propos clôturant la scène étudiée. La caméra qui condamne Ray à une mort imminente est bien la caméra vidéo. De manière générale, Wenders attribue à la vidéo la capacité de montrer la « vérité » – celle du tournage, celle de la maladie. En effet, l'usage de la vidéo dans le film se trouve justifié par une finalité morale : respecter la vérité. C'est en vertu d'un tel projet que la phrase suivante, par exemple, prend tout son sens : « la vérité du tournage était beaucoup plus dans le matériel vidéo que nous avons gardé au détriment du matériel film ». À en croire Wenders donc, cette aptitude à montrer le vrai permettrait de distinguer le support argentique du support magnétique. En bref, le 35 mm empêcherait d'accéder à la vérité ou, à tout le moins, la vérité qu'il permettrait d'atteindre serait d'un degré inférieur à celle vidéographique. Pour justifier cette répartition forcément problématique, Wenders ne procède qu'à une brève description de chacun des deux supports : la pellicule 35 mm est « trop lisse », « trop propre », elle « déguis[e] la mort », tandis que la vidéo est « direct[e] », « vrai[e] », en affinité « sur un plan esthétique » avec la « destruction » de Ray[573].

Cette compilation propose une typologie générale des deux principaux effets de la vidéo dans *Lightning Over Water (Nick's movie)* : libérée de toute préparation, la vidéo autoriserait un accès immédiat à l'événement enregistré ; affichant une texture particulière, la vidéo répéterait *métaphoriquement* la dégradation de Ray. Or, il ne s'agit là, justement, que d'effets, soutenus par des caractéristiques formelles d'ailleurs énoncées. En rappelant l'absence de limitations de Farrell, effectivement, Wenders pose en creux les bases d'une esthétique vidéographique fondée sur la discontinuité (spatiale, lumineuse, thématique, etc.). Par opposition, ces limitations auxquelles il fait référence constituent l'héritage d'une logique de transparence qui, pareillement, détermine une esthétique.

Mais Wenders, semble-il, indexe cette distinction entre deux logiques de représentation sur une distinction matérielle entre deux supports d'enregistrement. C'est

[572] Fabienne Pascaud, « Wim Wenders. "Parce que c'était Nick parce que c'était moi" », *Télérama*, n°1611, 26 novembre 1980, p. 115.

[573] Timothy J. Corrigan a proposé une lecture anti-œdipienne de cette répartition, associant la « propreté » du support argentique à la volonté *ne pas* voir mourir Ray. Voir Timothy J. Corrigan, « German Friends and Narrative Murder : *Lightning over Water* », in Roger F. Cook et Gerd Gemünden, *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Detroit, Wayne State University Press, coll. « Contemporary Film and Television Series », 1997, p. 110-120.

pourquoi, de manière assez curieuse, le cinéaste oppose ce qui n'a pas lieu d'être opposé. Ou, en d'autres termes, il mélange différents niveaux de description. Il confronte ainsi, dans la première citation, la pratique vidéographique à la matérialité argentique. L'absence de limitations de Farrell est, en effet, opposée aux images 35 mm « trop lisses » et « trop propres ». Or, il aurait semblé plus logique d'opposer d'un côté, deux matérialités (le 35 mm « lisse » et « propre » contre la vidéo sale et grouillante, par exemple) et de l'autre côté, deux pratiques (la contrainte cinématographique contre la liberté vidéographique). Court-circuiter les catégories d'analyse paraît révélateur d'une certaine manière d'aborder les régimes d'images telles des entités cohérentes, fermées sur elles-mêmes, en admettant pour chacune d'elle à la fois une matière d'image, une esthétique, une pratique, une idée générale de cette pratique, etc. Penser, en somme, que film et vidéo, chacun de leur côté, feraient système. D'où cette facilité avec laquelle Wenders oppose deux caractéristiques appartenant respectivement à chaque régime d'image, mais provenant chacune d'un niveau descriptif différent, comme si n'importe quel élément de description était solidaire d'un tout.

En outre, il est un point résolument problématique qui émerge de cette compilation et qui concerne le mode d'accès à la vérité implicitement reconnu par Wenders. Bien que le cinéaste fasse ponctuellement référence à une *praxis*, la vérité est décrite telle une présence plus ou moins résiduelle selon le support. La vérité, apparues aux yeux de Wenders devant les images vidéo de Farrell, se trouve donc *contenue* en priorité dans tel type de matériel, à l'exclusion d'un autre. C'est du moins ce que le cinéaste semble admettre lorsqu'il rapporte l'anecdote de sa *découverte* en salle de montage. Or, une telle affirmation ne résiste guère à l'examen. Wenders mentionne cette vérité à propos de deux objets : le tournage et la maladie de Ray. Les deux supports d'images se partagent, tout d'abord, le premier objet – contrairement à ce qu'affirmait Mardore. Les conditions de tournage sont, en effet, présentés sous divers aspects, en vidéo et sur film. Les premières images vidéo du film, par exemple, dévoilent la présence des techniciens au travail, les indications de jeu, la mise en place des raccords, etc. Mais le tournage se donne également à voir sur pellicule. Ainsi, lorsque Wenders et Farrell regagnent le loft, juste après avoir aperçu Ray dans un taxi, c'est un clap et un micro perché qui les accueillent sur le pas de la porte. Un travelling latéral balaye ensuite une partie de l'équipe, réduite à l'inactivité. La caméra embrasse dans un même plan à la fois les corps qui se meuvent et la somme de matériels qui les entoure : armatures des projecteurs, lampes, bobines de défilement, table de montage, bandes de pellicule suspendues, machine à écrire, etc. Les deux supports d'images, avec leur matérialité propre, figurent donc, sur un mode réflexif, les conditions matérielles *des* tournages, argentique et électronique. Le 35 mm

montre ponctuellement Farrell, caméra au poing, ainsi que l'équipe de tournage ; tout comme la vidéo montre elle-aussi ponctuellement Wenders (et Ray) au travail, entourés par cette équipe. En conséquence, les deux supports – à égalité – devraient logiquement se partager cette « vérité du tournage » mentionnée par Wenders. En outre, si le 35 mm est majoritairement employé pour des scènes reposant sur une logique de transparence – proscrivant nécessairement la visibilité des conditions de tournage –, il arrive également que la vidéo ne montre ni l'équipe ni le matériel (la scène du trajet en limousine, par exemple). Il y a donc beaucoup plus de *perméabilité* entre les supports que Wenders et les commentateurs ne semblent l'admettre. Dès lors, si la vidéo ne détient pas l'exclusivité de l'objet « tournage », comment soutenir qu'elle détient le monopole de « la vérité du tournage » ?[574]

Qu'en est-il, ensuite du second objet, la maladie de Ray ? Le tournage ayant commencé alors que Ray était déjà gravement malade, il est impossible d'opérer une distinction entre les deux régimes d'images sur base d'un déclenchement pathologique. Sur pellicule ou en vidéo, le cancer est présent dans le corps de Ray. Il n'y aurait donc pas moins de vérité dans une image argentique de Ray que dans une image vidéo. C'est bien le même homme, face à deux machines différentes. La vérité de la maladie de Ray est donc inscrite sur les deux supports d'enregistrement, à égalité. Ce qui peut changer, en revanche, d'un support à l'autre, et que Wenders confond manifestement avec une supposée vérité augmentée, c'est bien l'impression de dégradation du cinéaste. Or, cette impression est un effet, comme il a déjà été noté, résultant de la matérialité même de l'image considérée. Comparée à la matérialité d'une image 35 mm, éclairée par une équipe de professionnels et enregistrée par une Arriflex 35 BL munie d'un objectif Zeiss High Speed, la matérialité d'une image vidéo ½ pouce, enregistrée par une Sony Betamovie, « en amateur », sans souci d'éclairage particulier, paraîtra davantage révéler la dégradation physique de Ray. De fait, si Wenders, dans le film, insiste sur la distinction entre une réalité perçue à l'œil nu et une réalité enregistrée par la caméra de Farrell, c'est précisément que la machine *ajoute* quelque chose. Il y a donc un décalage entre deux façons de décrire un même phénomène : d'un côté l'idée d'un *dévoilement* et de l'autre, celui d'un *ajout*. Comparer la Sony Betamovie à un « instrument de précision » place clairement le discours de Wenders du coté du *dévoilement*. La caméra vidéo *dévoilerait* ce que l'œil nu est incapable de saisir : la progression du cancer. Au contraire, une attention particulière aux limitations techniques de l'image vidéo analogique permet d'envisager le

[574] La préméditation des scènes pourrait éventuellement constituer un critère de distinction. En effet, puisqu'apparemment les scènes de tournage enregistrées en vidéo n'ont pas été préparées (Farrell filmant ce qu'il veut, quand il le veut), contrairement aux scènes de tournage enregistrées en 35 mm, nécessitant une mise en œuvre plus lourde et témoignant d'une construction formelle plus élaborée, la « vérité du tournage » serait davantage présente en vidéo. La vérité en question serait alors opposée à toute forme de préparation.

phénomène sous un angle différent. L'opacité de l'image vidéo peut alors se comparer métaphoriquement à une perception imparfaite du monde alentour, limitée par l'*ajout* d'un voile. De sorte que la maladie pourrait bien constituer le seul objet capable de soutenir la croyance de Wenders à l'endroit de l'image vidéo. S'il est, en effet, un objet pouvant permettre à la caméra vidéo d'apparaître comme un outil de révélation, cela ne peut être qu'un objet conforme à la matière d'image vidéo elle-même. À image précaire, objet précaire. L'impression de révélation ne devient tangible qu'à cette condition : il doit y avoir une *rencontre* sur la base d'un terrain commun. D'où cette idée de prémonition qui, par prolongement, contribue à dessiner une certaine idée de la vidéo. Par ailleurs, il ne faut pas négliger la part de projection fantasmatique qui a pu déterminer le discours de Wenders. En effet, le cinéaste allemand ne regarde pas un parfait inconnu sur ce téléviseur, en compagnie de Farrell. Il regarde son ami dont il connaît par ailleurs l'état de santé. Il est donc certainement plus sensible aux indices qui viendraient en apporter une confirmation. Et ce, d'autant plus que le commentaire à été écrit *après* la mort de Ray, à l'occasion du second montage. Dès lors, l'ampleur de la révélation vidéographique se trouve relativisée.

Wenders explique qu'aucun des deux supports n'est capable, seul, de « raconter l'expérience de ce film », d'où la nécessité de les articuler l'un à l'autre. Or, si « la vérité du tournage » et celle de la progression de la maladie se trouvent en priorité dans le matériau vidéo, par opposition au 35 mm qui « déguis[e] la mort », pourquoi *Lightning Over Water (Nick's movie)* n'est-il pas entièrement composé d'images vidéo ? Wenders répond indirectement à cette question lorsqu'il invoque, à diverses reprises[575], une volonté inaugurale, partagée par les deux cinéastes, de réaliser un film de fiction en repartant du personnage de peintre interprété par Ray dans *L'Ami américain*. L' « expérience [du] film » peut donc se définir comme un désir de fiction contrariée par une réalité parasitaire, la maladie de Ray. Le choix d'articuler les deux supports d'images pour rendre compte de la chose témoigne de cet entrelacement principiel. *Lightning Over Water (Nick's movie)* se situe donc « entre » film et vidéo, pour rependre le mot de Wenders, dans la mesure où fiction et documentaire s'y côtoient à égalité. Une telle construction, au passage, confirme ce qui a été esquissé plus haut : Wenders envisage chaque régime d'image comme un bloc. Chaque support joue le rôle d'un indicateur pour le spectateur, lui signalant qu'il assiste tantôt à une scène de fiction, tantôt à une scène documentaire. Le discours de Wenders, à la sortie du film, confirme cette

[575] Voir par exemple : « Au début, nous voulions simplement continuer *L'Ami américain*, car c'est là que l'histoire entre Nick et moi a commencé. », Michel Ciment, « Entretien avec Wim Wenders », *Positif*, n°236, novembre 1980, p. 19. Également : « Nick voulait faire de son personnage la continuation de celui de *L'Ami américain*. On ne l'a pas fait mais son personnage a quand même beaucoup de rapports avec celui qu'il joue dans *L'Ami américain*. », Serge Daney et Olivier Assayas, « Entretien avec Wim Wenders », *art. cit.*, p. 21.

répartition.

En résumé, la matérialité fantomatique des images électroniques, la libre pratique de Farrell et le potentiel de révélation diversement signalé, forment un complexe permettant d'établir une idée générale de la vidéo sur laquelle Wenders a pris appui pour réaliser le montage de son film.

1-d « Mélanges » et « degrés »

Cependant, une brève déclaration de Wenders aux *Cahiers du cinéma* vient mettre en crise ce partage trop franc entre film et vidéo :

> « La notion de fiction est déjà assez compliquée ici parce qu'il y a tant de degrés et tant de mélanges de réalité... Il y a des scènes qui passent de la fiction à la réalité et aussi le contraire.[576] »

Le cinéaste invite ici à réinterroger les catégories de « fiction » et de « réalité », alors qu'en d'autres occasions, il leur attribue en bloc, comme allant de soi, un support d'image privilégié. Cette déclaration évacue d'ailleurs complètement la question du support. Au contraire, Wenders semble évoquer une répartition entre ces catégories qui ne serait pas *visible* et ne saurait donc être pris en charge par une distinction entre deux matérialités. Les notions de « degrés » et de « mélanges » recouvrent, en effet, des modalités de présence variable, une distribution plus ou moins floue entre fiction et réalité à l'intérieur même des scènes. Il est d'ailleurs significatif que l'unité de base ne soit plus ici le support d'image, contenant plus ou moins de vérité, mais la scène, c'est-à-dire une unité filmique dont la cohésion ne repose pas forcément sur le support employé. En effet, la scène du réveil de Ray par exemple, juxtaposant film et vidéo, représente un événement narratif qui, lui seul, en délimite la durée. Par ailleurs, reconnaître que la « notion de fiction est déjà assez compliquée ici », c'est admettre – à l'encontre des autres déclarations – qu'elle ne saurait être réduite à l'usage d'un support d'enregistrement électif. La déclaration de Wenders encourage donc à problématiser toute attribution exclusive d'une logique de représentation à un support d'enregistrement – attribution qui supposerait une affinité ontologique de principe. En somme, il n'y aurait pas moins de « mélanges » entre fiction et réalité en vidéo que sur pellicule. Et le support, en ce sens, ne constituerait pas un facteur discriminant. Seule entrerait encore en jeu sa matérialité

[576] Serge Daney et Olivier Assayas, « Entretien avec Wim Wenders », *art. cit.*, p. 19.

propre, à l'origine d'effets perceptifs et sémantiques divers.

La déclaration de Wenders atteste d'un conflit chez le cinéaste entre une idée commune – la vidéo est un outil nécessairement documentaire – et une autre idée, minoritaire, beaucoup plus pragmatique – la vidéo, à l'égal du film, enregistre des scènes qui témoignent, chacune, d'un partage propre entre fiction et réalité. L'analyse d'une de ces scènes aidera à prendre la mesure d'un tel écart.

Au premier jour de leur collaboration, Ray annonce à Wenders qu'il doit donner une conférence à *Vassar College* le soir même. Pour l'occasion, une limousine avec chauffeur est mise à la disposition du cinéaste invité. Mélangeant film et vidéo, la scène du trajet en direction de l'université fournit une illustration de ces « degrés » et « mélanges » mentionnés par Wenders.

Un travelling latéral sur la limousine en marche intervient alors que la conversation entre les deux hommes n'est pas terminée. Elle se conclut en effet sur ce plan du véhicule, la voix de Ray précisant que *The Lusty Men* (1952) sera projeté à l'occasion de sa venue. Alternent ensuite des images électroniques et argentiques, prises depuis l'intérieur de l'habitacle, jusqu'à ce qu'un plan d'ensemble de la façade du *College* signe la fin du trajet. Les images vidéo s'intègrent dans cette scène de manière tout à fait *homogène*. Elles raccordent, en effet, avec le regard de Farrell, présent dans la limousine et ponctuellement visible, soit en amorce, soit au centre du plan. Le jeune homme filme, face à lui, Ray et sa compagne Susan, conversant à propos des étudiantes de *Vassar*. Il y a donc ici une justification proprement diégétique, la vidéo matérialisant les vues subjectives de l'opérateur présent, à l'intérieur d'une unité narrative cohérente : la scène du trajet en limousine, formant l'articulation entre la conversation Ray-Wenders dans le loft et la conférence de Ray. Par la logique de raccordement qui en règle l'agencement, ces plans vidéo ne sauraient donc être désignés comme l'envers documentaire de la fiction. Ils sont, au contraire, des matériaux de cette fiction, montés par Wenders de façon à ce qu'ils s'y fondent. À ce titre, la musique joue un rôle de premier plan, marquant une transition avec la scène précédente puis recouvrant sans distinction les deux types d'images. La voix *off* de Wenders, indiquant une narration rétrospective, agit également en ce sens. Elle est entendue sur des images électroniques peu avant la fin de la scène :

> « We talked less and less towards the end of the trip, each of us clinging to our own thoughts. We wanted to shoot a film but had no story to tell yet. Reality was our story for

the time be.[577] »

Les images prises par Farrell sont, dans ce cas précis, les auxiliaires d'une narration assumée par Wenders. Elles détaillent, en effet, les passagers un à un, perdus dans leurs pensées, et illustrent de fait les paroles prononcées : Ray en train de se raser, Susan regardant derrière une vitre et enfin Wenders, de profil, l'air absent. En outre, la voix *off* rend audibles les considérations de Wenders, énoncées certes rétrospectivement, mais énoncées telles qu'il a pu se les formuler dans cette limousine, ce jour de conférence. Par conséquent, le visage du cinéaste allemand se transforme en un signe déictique redoublant la présence audible de l'énonciateur par une présence visible. Ce couplage entre la voix *off* et le visage forme une figure cinématographique canonique permettant de rendre sensibles à la fois la localisation nécessaire des pensées d'un personnage-énonciateur et ces pensées elles-mêmes. Si les images vidéo s'intégraient jusqu'alors à la narration comme vues subjectives d'un personnage intradiégétique (Farrell), dès que la voix *off* apparaît, leur statut se modifie sensiblement. Elles passent de la « monstration » à la « narration », pour reprendre les catégories d'André Gaudreault[578]. La subjectivité des images vidéo devient, en quelque sorte, subjectivité *partagée*.

Par ailleurs, une particularité de l'enregistrement électronique est manifestement remployée pour figurer une ellipse. En effet, Wenders a conservé dans son montage les « bavures[579] » qui, d'une image vidéo à une autre, indiquent que le magnétoscope (cette valise transportée par Farrell) à été éteint puis réenclenché. Et donc qu'un laps de temps s'est écoulé. Deux déflagrations sont entendues, séparées par une brève image noire. Juste avant cette bavure, Ray et Susan étaient l'un contre l'autre, ils sont désormais chacun de leur côté. De la même manière que deux plans successifs d'une même horloge, séparés par un intervalle, traduisent le passage du temps, deux images successives du point de vue appareillé de Farrell accusent nécessairement un écart temporel. Dans ce cas précis, l'outil d'enregistrement électronique est donc utilisé comme une ressource narrative, permettant de condenser le récit du trajet. En résumé, la vidéo matérialise d'abord les images d'un journal filmé dû à un personnage intradiégétique, puis sert de support à une narration prise en charge par Wenders.

[577] Wim Wenders et Chris Sievernich, *op. cit.*, p. 84. La dernière phrase de la citation, reproduite d'après la voix *off*, est remplacée par une autre phrase dans le scénario publié : « The camera car with the crew and the lighting truck were right behind us. We were going to shoot at the lecture. »
[578] André Gaudreault, « Narration et monstration au cinéma », *Du littéraire au filmique. Système du récit*, *op. cit.*, p. 105-116.
[579] J'emprunte le terme à Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 167.

Film et vidéo sont donc ici tous deux exploités pour raconter cette scène[580].

Enfin, la seconde partie de la déclaration en voix *off* doit être mise en perspective avec l'usage de la vidéo dans cette scène. Wenders déclare en effet : « Nous voulions tourner un film mais nous n'avions pas d'histoire à raconter. La réalité était notre histoire, pour le moment. ». Le partage entre fiction et réalité paraît donc ici assez net. Alors que Wenders et Ray se dirigent vers *Vassar College*, l' « histoire » qui alimentera leur projet fictionnel n'est pas encore établie. En somme, à ce stade de l'expérience, l'approche privilégiée est une approche documentaire[581]. Il s'agit d'enregistrer ce qui se présente sans songer à une structure fictionnelle générale. Wenders et Farrell filment ce trajet en limousine puis la conférence de Ray. Mais bien que l' « histoire » ne soit pas encore écrite, il y a *déjà* cohabitation entre plusieurs supports, réunis par une même pratique documentaire. Voilà pourquoi la mise en récit rétrospective effectuée par Wenders en salle de montage paraît faire jouer aux deux supports un rôle, non pas indifférencié, mais égalitaire. Cette scène amène donc à relativiser les déclarations sans nuance cantonnant chaque support à une catégorie générale telle que fiction ou réalité. S'il apparaît commode, en effet, de cloisonner soigneusement les deux supports pour des besoins de description ou d'analyse, un examen précis de leurs usages évolutifs, au fil de la narration, engage une problématisation plus fine, attentive aux *échanges* d'un support à l'autre.

Il faut noter, pour terminer, le décalage entre la déclaration de Wenders et le traitement de la scène. Le cinéaste allemand évoque, en effet, l'orientation documentaire de sa pratique au premier jour du tournage, à l'intérieur d'une scène traitée sur le mode de la fiction. Plus précisément, la musique, la voix *off* et le montage recouvrent cette scène d'une *apparence* de fiction, sous laquelle se rangent à égalité images argentiques et électroniques. L'écart entre les deux postures énonciatives de Wenders – le narrateur rétrospectif et le personnage, assis à coté de Farrell dans la limousine – apparaît, en ce sens, comme le lieu d'une rencontre entre fiction et documentaire. Ou, pour le dire autrement, en reprenant les mots de Wenders : comme le lieu de cohabitation entre plusieurs « degrés de réalité » : réalité des images enregistrées *hic et nunc* et réalité du regard rétrospectif qui impose à ces images un traitement

[580] Une hypothèse pratique pourrait d'ailleurs justifier cet usage égalitaire. Les conditions d'un tournage en 35 mm dans l'habitacle d'une limousine sont telles, en effet, que Wenders a certainement eu besoin de recourir aux images de Farrell pour composer le récit, si bref soit-il, de ce trajet.

[581] Dans le dossier de presse du film, Wenders confirme cette première orientation : « Au cours d'une conversation téléphonique, l'idée fut lancée de faire un film ensemble. Nous travaillâmes tous deux sur des idées différentes. Puis nous commençâmes un jour, à partir de rien, sans script et presque sans argent, à accompagner Nick au collège de Vassar dans le Nord de l'État de New York où il devait faire une conférence. *Ce que nous tournâmes était purement documentaire.* » (Je souligne.)

particulier en vue de les *fondre* dans un récit général, fidèle à « l'expérience [du] film[582] ». La complexité de cette sédimentation subsume, dès lors, toute velléité de cloisonnement des supports selon leur *potentiel* supposé.

1-e Analyse esthétique et tentation ontologique

Il faut noter une forme de concurrence chez Wenders entre deux approches : l'analyse esthétique et les considérations ontologiques. Le discours du cinéaste oscille, en effet, entre l'affirmation d'une image *métaphorique* et la spéculation identitaire, désignant la vidéo comme naturellement documentaire. Il apparaît cependant malaisé d'établir entre les deux propositions un quelconque lien de causalité.

Concernant la première, Wenders déclare que « la vidéo ne fait que répéter [la] destruction [de Ray] sur un plan esthétique[583] » ou encore que « la vidéo symbolise les cellules du cancer qui le dévore[584] ». Le cinéaste fait manifestement référence à deux choses : premièrement, la matière d'image vidéographique, opaque, grossière, qui, par contraste avec la transparence du 35 mm, peut volontiers métaphoriser les dégâts physiques de Ray ; deuxièmement, la présence de la vidéo dans l'économie générale du second montage, présence parasitaire d'une matière d'image détonante et d'une logique de représentation généralement opposée à celle des images argentiques (sauf cas d'échanges, bien entendu). Dans les deux cas, l'image vidéo est prise pour autre chose qu'elle-même. Elle suscite, en effet, des associations de la part du cinéaste, elle « répèt[e] » ou « symbolise », elle devient, en somme, une figue de style. Dans un contexte tout à fait différent, mais selon la même logique de contraste, la vidéo aurait donc pu métaphoriser autre chose : un trouble perceptif par exemple. La figure de style proposée par Wenders est ainsi liée à un contexte général qui en détermine l'acuité. En d'autres termes, si le sujet de *Lightning Over Water (Nick's movie)* n'avait pas été la mort de Ray, la métaphore vidéo-cancer n'existerait probablement pas. Il n'y a donc là rien de proprement *identitaire*. Ou à un niveau très général dépassant le cas particulier du cancer, et couvrant une orientation métaphorique globale du type : la présence de la vidéo dans un film sur pellicule figure un *écart* (perceptif, énonciatif, narratif, etc.).

Concernant la seconde proposition, Wenders déclare, pour rappel, que « ce que Tom avait perçu avec sa caméra vidéo […] était mille fois plus *direct* et plus *vrai* que les images

[582] Vincent Tolédano, « Propos de Wim Wenders », *art. cit.*
[583] Henry Welsh, « Cinéma et vidéo dans Nick's movie », *art. cit.*, p. 27.
[584] Fabienne Pascaud, « Wim Wenders. "Parce que c'était Nick parce que c'était moi" », *art. cit.*

[…] du 35 mm » et qu'en conséquence, « la *vérité* du tournage était beaucoup plus *dans* le matériel vidéo »[585]. De tels propos s'articulent mal avec le premier développement. Il y a en effet contradiction ici entre la reconnaissance d'une figure de style reposant sur la matérialité propre de l'image vidéo, articulant une signification pour le moins *redondante* (Ray malade, film malade) et, dans un même temps, la répartition quantitative de vérité, si l'on peut dire, effectuée entre vidéo et pellicule. Le problème se concentre ici sur le phénomène de révélation associée aux images vidéo. Comment, d'un côté, désigner l'image vidéo comme métaphore, c'est-à-dire construction stylistique, et de l'autre, comme support privilégié d'une vérité révélée ?

Si, pour reprendre la terminologie de Wenders, la vidéo révèle la progression de la maladie, et si à ce titre, elle est perçue comme plus vraie que le 35 mm, c'est uniquement parce que la matérialité de l'image accentue une *impression* – fondée par ailleurs sur des critères tout à fait objectifs (Wenders *sait* que Ray est condamné). De la même manière donc, une contre-plongée pourrait accentuer l'impression de grandeur d'une statue ou un filtre jaune l'impression d'ensoleillement d'un paysage. À cette différence près qu'ici, Wenders exploite un *déjà-là* – la matière vidéo – qu'il inscrit dans un discours rétrospectif. En effet, le cinéaste l'a mentionné à plusieurs reprises, c'est au moment du montage qu'il prend conscience du *potentiel* de la vidéo. Par conséquent, les considérations pseudo-théoriques énoncées en *off* par Wenders dans la scène du moniteur analysée plus haut réfèrent nécessairement à une idée postérieure à la mort de Ray, éclose en salle de montage. Ce qui ne laisse pas de surprendre, c'est que Wenders conserve le terme de « vérité », décliné à l'envi, alors qu'il évoque un effet esthétique. Dirait-on d'un filtre jaune qu'il révèle la « vérité » de l'ensoleillement du paysage ? Ou d'une contre-plongée, celle de la grandeur d'une statue ? Non, il faudrait à la place évoquer une certaine insistance, une accentuation, etc. Or, Wenders semble mêler aux images vidéo une mystique de la révélation. Mais la désinvolture avec laquelle le cinéaste répète ce terme de « vérité » repose certainement, de manière assez prosaïque, sur la singularité du sujet filmé. En effet, Wenders et Farrell ont filmé un mourant, mort en cours de tournage. Par conséquent, il va de soi qu'une image soulignant, par sa matière propre, la précarité de Ray sera décrite comme dévoilant *rétrospectivement* une part de « vérité ». Elle pourra même être qualifiée de « prémonitoire[586] » – la mort du vieil homme verrouillant l'argumentation.

La cohabitation entre analyse esthétique et considérations ontologiques dans le discours de Wenders pourrait donc potentiellement s'analyser comme le résultat d'une

[585] Jean-Claude Bonnet et Sylvie Trosa, « Entretien avec Wim Wenders », *art. cit.*, p. 51 et Vincent Tolédano, « Propos de Wim Wenders », *art. cit.* (Je souligne.)
[586] Petr Kral, « Le fantôme du réel (Nick's movie) », *Positif*, n°239, février 1981, p. 64.

déformation rétrospective. En effet, il faut supposer qu'en salle de montage, la mort récente de Ray projette son reflet sur les images vidéo avec davantage de force que sur les images argentiques – la matière d'image déterminant, pour bonne part, cette polarisation. En outre, en 1979-1980, l'image vidéo n'a pas encore été apprivoisée par Wenders. C'est d'ailleurs la première fois qu'il l'intègre dans un film – autrement qu'en refilmant un écran de télévision sur le mode du détail (comme dans *Alice dans les villes* ou *Faux mouvement*). La vidéo représente donc un objet d'altérité susceptible de rencontrer la spéculation de Wenders.

Une même tension entre esthétique et ontologie se retrouve dans la presse spécialisée. Ainsi, Petr Král écrit-il dans *Positif* :

> « Les plans les plus cruellement *documentaires* de Ray, enregistrés en vidéo, se dissolvent sans cesse dans un grouillement aléatoire où tout sens fait place aux simples *accidents* du montage ou de la matière. Ou est-ce justement ce grouillement – *la gratuité même de la vie* – qui représente le sens, face au non-sens sordide de la mort ? Il est certes aussi un lien entre les deux, entre le dynamisme vital et l'usure : par ses flous, ses déformations, ses frissons, les plans en vidéo donnant en quelque sorte de Ray une image *prémonitoire*, anticipant sur sa décomposition par la maladie.[587] »

La vidéo offre ici matière à quelque spéculation philosophique, soutenue par divers éléments de description. Pour Král, les images vidéo dans le film se donneraient à voir sur le mode de la « dissol[ution] », dans un « grouillement aléatoire ». De telles affirmations réfèrent très certainement à plusieurs choses que le critique ne détaille pas : la matière d'image elle-même, comme *animée* d'un fourmillement constant (dû à la présence de bruits de luminance et de chrominance) ; l'instabilité du cadre *secoué* par les mouvements de Farrell ; les *allées et venues* des membres de l'équipe quand l'objectif de la caméra vidéo se tourne vers eux ; enfin, le phénomène de rémanence lumineuse qui semble dessiner, à la surface de l'image, des traits de lumière *mouvants*. Král, cependant, fait part de son hésitation quant à la signification de ce « grouillement ». Il propose, en effet, deux interprétations antithétiques, mais postulant toutes deux une même idée de vidéo : soit ce « grouillement » annihile toute possibilité de signification déterminée, soit il représente la part de signification restante face au « non-sens » de la mort. Dans un cas comme dans l'autre, la vidéo est pensée comme une *ponction* objective de la réalité. Il ne s'agit donc pas, pour le critique, de commenter la valeur d'usage dont Wenders aurait pu lester les images vidéo, il s'agit de spéculer sur le statut de la vidéo, en

[587] *Idem* (Je souligne.)

tant qu'elle *s'identifie* à la vie elle-même.

Le « grouillement aléatoire » dont Král semble faire l'essence de la vidéo n'est cependant rien moins que le produit combiné de la matérialité de l'image, de la *praxis* de l'opérateur et du matériau profilmique. En somme, il n'y a rien dans la machine qui pourrait spontanément déterminer ce principe. D'où, semble-t-il, ce « lien » énigmatique, et pour le moins paradoxal, entre « le dynamisme vital » et « l'usure ». En effet, comment tenir pour pertinente la métaphore d'une vidéo identifiée, par son « grouillement » propre, à la vie elle-même, lorsque dans un même temps, cette même vidéo, flanquée de ce même « grouillement », peut aussi métaphoriser la dégradation physique de Ray ? Il y a là une contradiction évidente que le critique se garde bien de gloser.

Le texte de Král est éclairant dans la mesure où il décrit une posture ambiguë face aux images vidéo. En effet, le critique propose une double lecture métaphorique (« dynamisme vital » et « usure »), informée par des paramètres hétérogènes, mais enracinée dans une seule et même idée de la vidéo comme empreinte de la réalité. D'un côté donc, la vidéo est spontanément documentaire et de l'autre, elle fournit la matière (au double sens de matérialité et de moyens) nécessaire à la construction de métaphores.

Ces deux orientations pourraient s'appuyer hypothétiquement sur deux traits caractéristiques de la vidéo dans le film : la première, sur la pratique visible de Farrell et la seconde, sur une matière d'image nouvelle, foncièrement différente du piqué argentique. L'objet vidéo serait, en somme, la conjonction entre une force documentaire immédiate et une matérialité métaphorique. Toujours dans *Positif*, Gérard Legrand convoque lui-aussi ces deux propriétés :

> « À l'instar de la carrière de Ray, *Lightning Over Water* est une mosaïque. Plus hyper-réaliste (puisque c'est ainsi qu'on cause) que jamais, la photo de Wenders (signée Ed Lachman) magnifie la lumière la plus "hollandaise" de New York, et célèbre jusqu'à l'ivresse la jonque perdue sur une Hudson River immaculée. Les parties tournées en vidéo sont délibérément (?) brumeuses et souvent "bi-chromatiques" (vert pâle et brun rose) : leur allure haletante, chaotique, contraste avec l'amplitude et la complexité maîtrisée des scènes jouées, surtout dans la première moitié du film.[588] »

Le critique oppose, à son tour, film et vidéo sur deux points précis : la photographie et le régime de représentation. Les images argentiques « hyper-réaliste[s] » appartiendraient, en

[588] Gérard Legrand, « Les deux testaments (the big red one et lightning over water), *Positif*, n°232-233, juillet 1980, p. 95.

effet, au régime des « scènes jouées » c'est-à-dire à la fiction, tandis que les images vidéographiques « brumeuses » appartiendraient, par « contraste », au régime des scènes supposément non « jouées » c'est-à-dire au documentaire. De manière générale, Legrand situe le film du côté de la maîtrise, soulignant le soin apporté au travail de la lumière et à l'élaboration des scènes. La comparaison avec la peinture hollandaise véhicule, de surcroît, une connotation de raffinement, et inscrit le travail de Lachman au sein d'un héritage pictural. Au contraire, cette nouvelle image qu'est la vidéo est définie par son imprécision et sa pauvreté chromatique. D'un côté donc, le régime de la fiction est couplé à l'hyper-réalisme[589] et de l'autre, celui de la non-fiction, couplé à une certaine opacité. On retrouve donc, posée en des termes quelque peu différents, la conjonction qui apparaissait chez Král entre une orientation documentaire et une matière d'image opaque. L'analogie va, semble-t-il, encore plus loin puisque Legrand use de deux adjectifs pour le moins significatifs quand il décrit l' « allure » des images vidéo : « haletante » et « chaotique ». Or, qui dans le film peut être décrit comme affichant semblable « allure » sinon Ray lui-même ? Pour qui a en mémoire les râles continuels du cinéaste malade, l'adjectif « haletante », associé à des difficultés respiratoires, suggérera, plus encore que « chaotique », cette personnification.

1-f Norme et spéculation identitaire

La presse spécialisée prend soin de distinguer deux régimes d'images antithétiques, en reconduisant généralement l'idée commune d'une vidéo documentaire. Mais pour quelques commentateurs, cet exercice de différenciation est également l'occasion d'un constat de crise touchant le cinéma. Ainsi, Jean-Pierre Le Pavec, dans *Cinéma 80*, pose tout d'abord l'opposition film/vidéo déclinée par une grande partie de la presse :

> « […] Wenders intercale, dans sa mise en scène, un *reportage* vidéo, réalisé par Tom Farrell (un familier de Nick). Cela a pour effet de redonner à la fiction son statut de fiction parce que nous découvrons alors que la scène précédente avait été longuement répétée puisque Ray y demande des indications à Wenders. Cet aller-retour troublant entre la fiction et la réalité va devenir constant durant tout le reste du film. Les deux supports

[589] Le terme, issu de l'histoire récente de la peinture, fait probablement écho à la finesse des images obtenues grâce aux objectifs Zeiss High Speed, que Wenders avait déjà utilisés pour *L'Ami américain* et qu'il commentait alors en ces termes : « Dans la plupart des films français, on casse leur définition, en les filtrant. Ici, on ne l'a pas fait, et cela donne une image proche de l'hyperréalisme américain. Quelquefois, cela fait mal aux yeux, tellement c'est aigu. », in Michel Boujut, *Wim Wenders*, Paris, Flammarion, coll. « Champs *Contre-Champs* », 1989, p. 102.

(35 mm et vidéo) s'attribuent chacun un rôle défini.[590] »

Le Pavec attribue à chaque support d'image une logique de représentation distinctive : le « reportage » pour la vidéo et la « fiction » pour la pellicule. À noter, au passage, l'usage significatif du vocable « reportage », généralement associé à un type de production télévisée. Au tournant des années 1970-1980, la vidéo de non-fiction – à l'exclusion de l'art vidéo et des productions militantes – se consomme, en effet, à la télévision. D'où, très certainement, ce choix terminologique. Le critique ne fait état d'aucun chevauchement, aucune transgression des logiques d'un support à l'autre, évoquant simplement la figure de l'« aller-retour » comme principe moteur assurant la progression du film. La lecture qu'il propose de la scène finale, cependant, interroge cette attribution bilatérale :

> « La dernière séquence, tournée après la mort de Ray, nous ramène à toutes les dimensions du film. Elle se déroule dans la jonque, avec l'équipe technique manifestant un humour acide qui se veut refus de la mort. Ceux qui restent ont envahi la dimension onirique du film ; ils sont filmés selon les modes d'approche assimilables au [*sic*] vidéo de Tom Farrell. Ainsi est remis en cause, par la mort de Nicholas Ray, ce qui faisait apparemment la supériorité esthétique, émotionnellement parlant, du cinéma 35 mm. Le réalisateur, en disparaissant, rend sa caméra caduque au point de se comporter en petite sœur vidéo. Son absence, sa mort, déstabilisant le cinéma lui-même.[591] »

Par delà la pertinence de l'analyse proposée, cet extrait est important dans la mesure où il attribue à chaque régime d'image, directement ou *a contrario*, une idée générale. D'après Le Pavec, la dernière scène, tournée sur pellicule, témoignerait de « modes d'approche » qui, jusqu'à présent, étaient réservés aux images vidéo c'est-à-dire à la logique de représentation du « reportage », pour reprendre le terme du critique. Ce brouillage, désigné comme un effet de la mort de Ray, est précisément localisé : il conclut le film. Le Pavec voit donc la caméra Mitchell de Ray, sise à côté de son urne et dérivant toutes deux à bord de la jonque, comme l'image *symbolique* d'un cinéma destitué de son piédestal. Selon lui, en effet, la caméra serait rendue « caduque au point de se comporter en petite sœur vidéo ». En somme, si les « modes d'approche » dans cette scène sont – supposément – ceux de la vidéo, bien que le support d'enregistrement demeure le 35 mm, c'est qu'une *hiérarchie*, dont les bases sont brièvement

[590] Jean-Pierre Le Pavec, « Nick's movie. Un cinéma au carré », *Cinéma 80*, n°264, décembre 1980, p. 7. (Je souligne.)
[591] *Ibid.*, p. 8.

ébauchées, a été renversée. Le film, qui jouissait jusqu'alors d'une « supériorité esthétique, émotionnellement parlant » sur la vidéo, serait finalement miné de l'intérieur par cette même vidéo. Une telle affirmation explique sans doute la formule de « petite sœur vidéo », pouvant certes renvoyer à une position généalogique (l'invention technique étant postérieure à celle du cinématographe), mais véhiculant surtout, au vu du contexte, une connotation d'incomplétude. D'où ce ton assez grave adopté par le texte, comme endeuillé : la mort de Ray livrerait le cinéma aux caprices de sa cadette, esthétiquement et émotionnellement *inférieure*. Le Pavec inscrit donc cette scène de veillée mortuaire diurne à l'intérieur d'un scénario de crise du cinéma qu'un brouillage supposé des logiques de représentation viendrait, selon lui, confirmer.

Bien que Wenders ne renierait sans doute pas le pessimisme de la conclusion, cette démonstration pèche par la trop grande singularité qu'elle attribue à la scène analysée. La « remis[e] en cause » finale du cinéma diagnostiquée par Le Pavec est, en effet, décrite comme la conséquence de la mort de Ray. Il y aurait donc une relation métonymique implicitement postulée entre Ray et cette entité mystérieuse qu'est « le cinéma lui-même ». En d'autres termes, quand Nicholas Ray est parti, c'est un peu « le cinéma lui-même » qui s'en est allé. Or, la logique de cette lecture ne résiste guère à l'examen. Tout d'abord, si la caméra est rendue tout à fait « caduque », avec pour preuve ce ruban de pellicule secoué par le vent, pourquoi ne pas avoir tourné cette scène en vidéo ? Le passage de relais se serait alors exprimé avec plus de limpidité. On pourrait rétorquer, cependant, qu'il s'agissait pour Wenders de matérialiser une influence *souterraine*, une présence *insidieuse*, d'où cette idée d'un *composé* entre matière filmique et « modes d'approche » vidéo – modes qui, par ailleurs, ne sont jamais définis par Le Pavec. Mais au delà de cette spéculation bien hasardeuse, s'il semble que Le Pavec ait tout intérêt à découvrir cette présence tapie de la vidéo au cours de la scène finale, après le décès de Ray donc, c'est bien pour affermir sa lecture métonymique, préalablement informée par un « savoir implicite[592] » sur la vidéo dont témoigne l'extrait reproduit : une vidéo inférieure *mais* manifestement concurrente. Il est, en effet, symptomatique que le critique associe le filmage de la scène finale à un « mode d'approche » vidéographique, comme s'il s'agissait de circonscrire une influence forcément néfaste, attestant une « déstabilisa[tion] » du cinéma à la mesure du choc provoqué par la disparition de Ray. Or, la description de cette scène ne permet pas véritablement d'établir une analogie avec la vidéo, à moins de le vouloir à tout prix.

Les « modes d'approche » mentionnés par Le Pavec réfèrent à la *praxis* de l'opérateur.

[592] Michel Foucault, « Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (entretien avec R. Bellour) » [1966], *art. cit.*, p. 526.

Pour rappel, la *praxis* est fondée sur des conventions proxémiques variables, explicitement ou implicitement reconnues. Le filmage chez John Cassavetes, par exemple, est différent du filmage chez John Ford car les conventions diffèrent selon le projet des cinéastes. De manière plus pragmatique, ces conventions dépendent également de possibilités techniques. Par exemple, si Farrell a pu enregistrer la conversation de Ray et Wenders à l'hôpital, c'est – comme le rappelle Wenders dans le commentaire enregistré à l'occasion de l'édition DVD[593] – parce qu'il était impossible de faire venir l'équipe technique dans la chambre. La caméra vidéo, en effet, par sa maniabilité et son autonomie relative, permettait une flexibilité d'usage dont ne pouvait se prévaloir l'Arriflex 35 BL. De fait, les plans enregistrés – sur pellicule – depuis l'intérieur de la jonque pourraient éventuellement faire songer au filmage vidéo de Farrell dans la mesure où la promiscuité des lieux aurait imposé de revoir les conventions proxémiques établies jusqu'alors pour les images argentiques, majoritairement tournées dans le loft de Ray. En outre, cette scène, tournée sans Ray, n'appartient pas au projet de fiction initiale, élaborée par les deux cinéastes. Il s'agissait plutôt manifestement de recueillir la parole de l'équipe après la mort de Ray, dans un lieu significatif : la jonque chinoise imaginée par Ray lorsqu'il travaillait au premier scénario, rapidement avorté, de *Lightning Over Water* (sans parenthèse). La logique de représentation n'est donc pas celle d'une fiction, avec ses exigences de lisibilité et de continuité. Il y a, en effet, chevauchement entre différentes paroles, la caméra portée à l'épaule balaie régulièrement le champ pour « attraper » celui qui parle, le montage est haché, etc. Mais il n'y a rien là de typiquement vidéographique. Un tel « mode d'approche » se retrouve dans toute une partie du cinéma documentaire, notamment le « cinéma vérité » ou « cinéma direct ». L'opposition établie par Le Pavec entre cinéma et vidéo apparaît donc problématique dans le mesure où son acception unitaire du cinéma – « le cinéma lui-même » écrit-il, avec une connotation essentialiste – ne recouvre en réalité qu'une certaine pratique cinématographique : un cinéma de fiction, enracinée dans une logique de transparence héritée, pour le dire rapidement, du cinéma hollywoodien. De sorte que les deux « modes d'approche » présents dans *Lightning Over Water (Nick's movie)* appartiennent *tous deux* au « cinéma lui-même », bien que l'un d'entre eux soit pris en charge par Farrell et sa caméra vidéo. Il semblerait que la matière d'image vidéo, signant l'altérité de cette « petite sœur » du cinéma, ait conduit Le Pavec à fermer les yeux sur la diversité des « modes d'approche » possibles au cinéma. Cela paraît d'autant plus surprenant que cet angle de la *praxis* pouvait permettre d'évacuer une quelconque querelle de supports.

S'appuyant sur *Lightning Over Water (Nick's movie)*, le critique met en scène une

[593] *Nick's movie*, BAC Vidéo, collection « Wim Wenders », 2008.

rivalité générale entre images, reposant sur une approche diachronique – la vidéo grignote le territoire d'un cinéma *moribond* – alors qu'une approche synchronique aurait permis, plus simplement, d'interroger la *cohabitation* entre ces images. Et par la même occasion, de décloisonner une vision apparemment centrée sur un cinéma hollywoodien envisagé comme *norme* de la représentation. Il est assez significatif, en effet, que Le Pavec désigne un « mode d'approche » documentaire tout à fait éprouvé en 1980 comme une atteinte au « cinéma lui-même ». Par ailleurs, la localisation de cet ébranlement – opportune pour la démonstration de Le Pavec – doit être, elle-aussi, réexaminée. Wenders lui-même, dans sa déclaration aux *Cahiers du cinéma*, mentionnait les notions de « degrés » et de « mélanges » pour définir l'articulation entre fiction et réalité dans le film, invalidant de fait la répartition de ces catégories par support. Dès lors, on peut difficilement suivre Le Pavec lorsqu'il décrit une subversion des « modes d'approche », précisément située dans la scène finale. Dès la première scène du film, en effet, fiction et réalité se partagent les supports d'images selon une répartition non exclusive.

Enfin, par sa part d'implicite, ce texte renseigne sur une certaine manière d'envisager les relations entre cinéma et vidéo à l'orée des années 1980. Tout d'abord, la vidéo y est désignée en creux comme un objet d'altérité radicale et ce, en dépit des analogies évidentes qu'elle entretient avec certaines pratiques cinématographiques. Elle est ensuite désignée comme une menace pour le cinéma. Serge Toubiana, dans *Libération*, souscrit lui-aussi à cette lecture alarmiste :

> « [Le film] est fait de cristaux qui ont l'éclat métallique de la mort, de petits bouts de théâtre filmé, de séquences filmées en vidéo autour du corps de Ray, et la vidéo dans le film travaille le cinéma comme le cancer travaille le corps du vieil homme : la vidéo est le cancer du cinéma.[594] »

Toubiana opère un déplacement significatif par rapport au discours de Wenders, qui faisait des images vidéo le « symbole » des cellules cancéreuses de Ray. En effet, le critique postule implicitement la même métonymie que Le Pavec, entre Ray et le cinéma. De sorte que le cancer de Ray, matérialisé par la juxtaposition vidéo/film selon Wenders, devient par prolongement le « cancer du cinéma ». Or, affirmer une telle chose revient une nouvelle fois à privilégier un scénario de crise : le cinéma serait en train de périr de la vidéo.

[594] Serge Toubiana, « L'Ami américain », *Libération*, 15 mai 1980.

1-g L'alignement de la théorie

Dans un texte de 1986-1987 dressant l'état des lieux des relations entre cinéma et vidéo, initialement paru dans un numéro spécial de la revue *Communications*[595], Philippe Dubois analyse, l'un après l'autre, *Lightning Over Water (Nick's movie)*[596] et *Numéro Deux* (Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, 1975), « deux films "mixtes"[597] » mélangeant chacun film et vidéo. Le théoricien s'attache à dégager, pour chaque cas, la nécessité interne qui a présidé à l'articulation des supports. Concernant le film de Wenders, il semblerait cependant qu'il reconduise lui-aussi, sans les questionner, des oppositions franches.

Après un rappel de la genèse de *Lightning Over Water (Nick's movie)*, l'auteur décrit puis analyse deux scènes jugées exemplaires dans la mesure où elles témoigneraient de la répartition des « rôles » entre les supports film et vidéo. Il s'agit tout d'abord de la scène de conversation précédant le trajet en limousine, au cours de laquelle Wenders entretient Ray de sa crainte du voyeurisme dans lequel pourrait tomber leur projet. Ray conclut l'échange en rassurant Wenders : « Cela n'arrivera pas. ». La scène est tournée dans le loft de Ray, sur pellicule et en champ-contrechamp. La seconde scène est également une scène de conversation entre les deux hommes mais elle se déroule cette fois deux semaines après le début du tournage, dans la chambre d'hôpital où séjourne Ray après une rechute soudaine. Wenders y manifeste une déception profonde, convaincu de s'être éloigné du projet initial et de Ray lui-même, en privilégiant des images « propres », « jolies » et « léchées », par crainte du voyeurisme justement. La scène est tournée en vidéo, sur le vif, dans la plus stricte intimité. Dans chacune des scènes, un écueil est donc mentionné : une « *attirance* malsaine » dans la première et une « trop respectueuse *mise à l'écart* » dans la seconde, pour reprendre les catégories de Dubois[598]. De là, l'auteur établit la synthèse des « rôles » attribués à chaque support, dans le film entier :

> « Aux deux supports, Wenders attribue des rôles bien différenciés qui correspondent à leur plasticité respective. Le rôle positif, optimiste, orienté vers l'avenir (vers la vie) et traduisant l'espoir de Ray de continuer à travailler malgré la maladie, est exprimé par une image filmique lisse, transparente et achevée : une image *propre*. Au contraire, le rôle négatif, pessimiste, orienté vers le passé (vers la mort) et manifestant la déception de Ray

[595] Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet (dir.), *Communications*, n° 48, « Vidéo », Paris, Seuil, 1988.
[596] Nous conservons cette forme malgré l'inversion effectuée par Dubois : *Nick's Movie (Lightning Over Water)*.
[597] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montages, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 164.
[598] *Ibid.*, p. 167. (Les italiques sont de l'auteur.)

de n'avoir pu poursuivre le tournage, est exprimée par une image électronique, tramée, scintillante, grésillante, comme empoussiérée par les oscillations fugitives, et en même temps tellement directe, authentique et indubitable qu'elle semble imprégnée, dans son corps même par la maladie : une image *sale*. [599]»

Une telle description, pour pertinente qu'elle puisse paraître, pose problème. Tout d'abord, il semble quelque peu abusif d'attribuer à Wenders l'élaboration de ces « rôles bien différenciés » et précisément détaillés. Il n'existe, en effet, aucune déclaration du cinéaste, entre 1979 et 1987, qui permettrait d'avaliser cette responsabilité. Comme il a déjà été noté, Wenders crédite la vidéo d'un certain *potentiel* de vérité, en même temps qu'il lui reconnaît tantôt la capacité de *révéler* les dégâts de la maladie de Ray, tantôt la possibilité de les *symboliser*. Par ailleurs, il a été mentionné que la seconde conversation entre les deux hommes, dans la chambre d'hôpital, ne pouvait être tournée qu'en vidéo pour une raison *pratique*, et non en vertu d'un projet – conscient ou inconscient – de Wenders. Contrairement à d'autres scènes tournées sur les deux supports, en effet, il n'existe pas de version argentique de cette conversation car il était impossible de laisser l'équipe de tournage entrer dans la chambre. La seule possibilité de l'insérer dans le montage impliquait donc le recours au matériel vidéo. Ensuite, le lien causal entre la « plasticité » des supports et leur usage dans le film, établi par Dubois sur la base d'une « correspond[ance] », n'apparaît jamais aussi frontalement dans le discours du cinéaste. L'extrait reproduit témoigne, en effet, d'un travail de rationalisation qui escamote complètement la dimension de croyance attachée à l'objet vidéo – dimension qui s'exprime avec force notamment dans la scène du moniteur précédemment analysée.

Il est également problématique d'extraire de deux scènes une apparence de loi qui régirait la distribution des supports à l'échelle du film entier. En effet, comme l'a montré l'analyse de la scène du trajet en limousine, toutes les images vidéo dans le film ne sont pas *forcément* chargées de ce poids de négativité. De même, toutes les images argentiques ne manifestent pas *forcément* un élan d' « espoir ». Par exemple, certains commentateurs ont souligné (et parfois reproché) le caractère insoutenable de la dernière apparition de Ray dans le film, au bord de la démence, pourtant sur pellicule[600]. En somme, le partage décrit par

[599] *Ibid.*, p. 168.

[600] Tom Farrell note, par exemple, dans son journal de tournage : « Je me suis opposé formellement à la scène que Wim et Ronee ont joué avec Nick parce que c'est insupportablement cruel de l'utiliser de cette manière. Qu'ont-ils vraiment à faire de Nick, en dehors de son personnage de monstre de cirque avec son bandeau sur l'œil, assis dans sa chaise devant un faux décor d'hôpital en train de souffrir atrocement. Ne voient-ils pas quelles douleurs il endure ? », in Tom Farrell, « Journal d'un tournage », *Cahiers du cinéma*, n°318, décembre 1980, p. 25.

Dubois n'a jamais été assumé comme tel par Wenders dans ses diverses déclarations publiques, et l'analyse du film n'en témoigne pas non plus de manière *systématique*. La citation ne saurait donc prétendre à une application générale, dans la mesure où elle ne tient aucun compte des *échanges* entre les supports – ces « degrés » et « mélanges » invoqués par le réalisateur. Au contraire, et bien que le théoricien ne reconduise pas nommément un partage brut entre fiction et documentaire, la description de chacun des rôles tend implicitement à opposer les deux régimes de représentation. Après l'énumération de ses caractéristiques formelles (« tramée », « scintillante », etc.), Dubois use en effet des adjectifs « directe », « authentique » et « indubitable » pour caractériser l'image vidéo. Il ne mentionne, en revanche, aucun effet de croyance à l'endroit de l'image argentique, simplement décrite comme « lisse », « transparente » et « achevée ». La vidéo apparaît donc, une fois de plus, comme la conjonction entre une matérialité opaque, qui invite à la métaphore, et une forte valeur documentaire.

En résumé, le théoricien rationalise les *impressions* distillées dans la presse à la sortie du film, en établissant une causalité entre le « rôle » des supports et leur « plasticité respective » – causalité d'ailleurs esquissée, ici et là, par des commentateurs comme Vaugeois ou Král. S'il ramène la logique de répartition des supports à un déterminisme formel, évitant par là le piège de l'ontologie, il se garde bien, cependant, d'expliquer le lien entre la matière de l'image électronique et le trio d'adjectifs en établissant la véracité. En effet, si le couple « image propre »/« image sale » permet d'expliquer de façon convaincante l'orientation générale empruntée par chacune des deux scènes étudiées (« optimisme »/« pessimisme »), il n'explique rien de la valeur documentaire spontanément attribuée à l'image vidéo. À moins que cette valeur ne soit elle-même postulée comme un *effet* de la « plasticité » électronique. La saleté de l'image entraînerait, dans un même élan, à la fois une impression négative et une impression documentaire... Le texte est ambigu sur ce point puisqu'il semble faire de la métaphore le résultat de cette valeur documentaire : l'image opaque serait tellement documentaire – « tellement directe, authentique et indubitable » – qu'elle indiquerait une pathologie partagée.

Qu'est-ce à dire ? À supposer que l'image soit documentaire parce qu'elle présente un reflet de Ray absolument fidèle à lui-même – pure empreinte objective –, le choix de l'enregistrement vidéo paraît incongru dans la mesure où Dubois insiste sur les scories qui l'accompagne (trames, scintillement, poussières, etc.). Mais cette saleté, posée comme une donnée de base, semble rédimée par une valeur documentaire irréductible à des paramètres optiques – ce qui aboutit à la métaphore de l'image cancéreuse. L'image de Ray est « sale »,

mais en même temps documentaire : l'image est donc elle-même malade. Il y aurait, en somme, un déplacement du coefficient documentaire. Puisque la valeur documentaire ne peut être attribuée à la finesse de l'image vidéo, il s'agit d'invoquer autre chose. L'adjectif « directe », qui réfère à la *praxis* de Farrell, recouvre certainement cette autre dimension. L'image est « sale » mais a été enregistrée en dehors des contraintes propres au tournage d'une fiction. Le coefficient documentaire s'est donc déplacé du rendu perceptif à la *praxis*. Et la « saleté » est finalement diluée par cette croyance en la valeur documentaire de l'image, tant et si bien qu'elle apparaît elle-même comme composante documentaire. La métaphore de l'image cancéreuse peut alors être analysée comme un effet documentaire en ce qu'elle postule une affinité *essentielle* entre image et sujet.

Il apparaît donc évident que la description de Dubois procède d'une logique complexe, enracinée dans des phénomènes de croyance que le théoricien ne détaille pas. Or, si ces phénomènes sont tus, il devient pour le moins malaisé de comprendre l'articulation entre la « plasticité » de cette image « sale » (impliquant à la fois sa matérialité et sa mobilité) et la force documentaire qui en résulte apparemment.

Après avoir résumé la nécessité éprouvée par Wenders de mélanger les supports (trouver un « équilibre » entre deux modalités du regard : « attirance » contre « mise à l'écart »), Dubois propose une lecture plus générale, faisant intervenir *le* cinéma et *la* vidéo. Il écrit, en effet, à propos du premier surgissement d'images vidéo dans le film :

> « Comme une excroissance, comme un parasite, la vidéo s'insère dans un *cut*, ouvre puis ferme une parenthèse intérieure dans la continuité filmique qui se poursuit ensuite normalement. Plus précisément, la vidéo se faufile entre un champ et un contrechamp. Or, dans le cinéma classique, le champ-contrechamp constitue l'espace de la fiction dont il assure l'homogénéité, la cohérence, la clôture, la totalité. En injectant la vidéo entre le champ et le contrechamp, Wenders franchit peut-être une distance mais surtout, il brise l'homogénéité de cet espace, il le déballe, il le déplie, lui ôte l'illusion de sa troisième dimension que lui conférait le montage classique. […] Par ailleurs, la vidéo nargue le cinéma en faisant reparaître tout ce que l'opération du *cut* avait soigneusement évacué : le hors-champ, non pas le hors-champ diégétique, toujours à l'œuvre dans le film, mais celui qui reste toujours et radicalement hors scène. […] [La vidéo] dissèque le cinéma, incise le corps filmique si finement cousu au montage, et découvre les organes internes du film. En coupant à nouveau dans ce qui avait été assemblé, la vidéo fait resurgir toute la *saleté* occultée par le raccord.[601] »

[601] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances,

Dubois construit ce qu'il faut bien appeler une fiction théorique au sein de laquelle *le* cinéma et *la* vidéo personnifient tous deux des entités normatives. Le premier y est manifestement fragilisé par la seconde, qualifiée de « parasite » – ce qui renvoie bien entendu à l'analogie proposée par Wenders, entre les images vidéo et les cellules cancéreuses de Ray. Cependant, le théoricien décloisonne ici une figure de style pour le moins localisée afin d'en généraliser la portée, à la manière de Le Pavec ou Toubiana avant lui. Plus spécifiquement, la vidéo est décrite comme jouissant de l' « incis[ion] » qu'elle aurait infligée au cinéma, dévoilant au grand jour ce qu'il prenait soin de dissimuler, c'est-à-dire le « hors scène ». En somme, la vidéo est assimilée à un *refoulé* qui, pour reprendre la terminologie de Le Pavec, déstabiliserait non pas le régime de la fiction dans *ce* film en particulier, mais bien le cinéma lui-même. Il faut noter, en effet, que Dubois opère ici un court-circuit significatif entre le support film, le « cinéma classique » et *le* cinéma. La bande filmique serait consubstantielle à cette entité qui a pour nom « le cinéma » et dont la définition normative relèverait en priorité d'un système de représentation codé, désigné par le syntagme assez lâche de « cinéma classique ». Un tel emboîtement contribue tout d'abord à indexer, en partie, l'identité du cinéma sur un support d'élection. En effet, à en croire Dubois, le support magnétique ferait éclore une nouvelle entité, autonome, nommée « la vidéo », à différencier du cinéma. Il ne s'agirait pas d'un *autre* cinéma – un cinéma sur support magnétique –, il s'agirait manifestement de tout autre chose. Ensuite, *le* cinéma est ramené à une forme fictionnelle, prescrivant un certain *oubli* du spectateur. C'est le préalable indispensable à la démonstration, le seul capable de faire passer la vidéo pour un agent de déstabilisation. Il faut en effet que les conditions de tournage – en un mot, la *technique* – appartiennent au *refoulé* ordinaire d'une certaine pratique cinématographique, pour que l'action du dévoilement vidéographique ait un sens. Par ailleurs, Dubois qualifie d'« avertissement à l'adresse du spectateur[602] » cette scène introductive, comme pour signifier qu'elle met au jour une logique ensuite déployée à l'échelle du film entier. Une logique d'alternance entre un « film monté » et un « film déchu », également désigné comme le « "corps honteux" du cinéma »[603]. Or, ce prologue atteste d'un usage vidéographique qui ne sera pas systématisé et cela, pour la simple raison que les rôles des deux supports d'images apparaîtront régulièrement *partagés*. La bipartition de Dubois, en effet, évacue complètement ces moments de *chevauchement* d'un support à l'autre, qui interviennent pourtant dès cette scène d' « avertissement » général.

Le théoricien analyse la figure du champ-contrechamp comme l'emblème du « cinéma

montages, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 170-171.
[602] *Ibid.*, p. 171.
[603] *Ibid.*, p. 171-172.

classique », assurant la « clôture » d'un monde fictionnel, duquel est exclu – par définition – le spectateur. Or, selon lui, la vidéo dynamiterait cette « clôture ». Un examen minutieux de la scène indique cependant que le support filmique recèle également des éléments susceptibles de menacer la cohésion implicitement postulée. Par exemple, après la sonnerie du réveil matin Mickey Mouse de Ray, un travelling décrivant une diagonale s'approche lentement du vieil homme qui émerge du sommeil et s'assied sur le bord de son lit, dos à la caméra. Alors que le travelling stoppe, Ray tourne la tête en direction de la caméra puis, de trois quarts, il la salue : « *Good morning !* ». Une telle prise de parole à destination de la caméra, donc potentiellement des techniciens qui la manipulent ou l'entourent, représente une *transgression* des règles élémentaires du cinéma dit « classique », visant à *cloisonner* de toutes parts « l'espace de la fiction ». Bien que les membres de l'équipe apparaîtront par la suite – en vidéo *et* sur film – comme des personnages intradiégétiques à part entière, dans cette scène, ils appartiennent *encore* au « hors scène », pour reprendre le terme que Dubois emprunte à Pascal Bonitzer. Virtuellement, le loft est donc seulement occupé par Ray, Susan, Tom Farrell et Wenders. Par conséquent, le salut de Ray n'est rien moins qu'un *accroc* dans le tissu de la fiction, un « parasite » selon le raisonnement de Dubois, rompant le contrat tacitement établi avec les spectateurs en salles. Il s'agit cependant d'un « parasite » dont l'altérité ne s'exprime pas *via* une matière d'image étrangère.

Wenders est ensuite réveillé par un bâillement spectaculaire de Ray. Les deux hommes commencent à échanger, sont rapidement coupés par les images vidéo de Farrell, puis poursuivent leur conversation sur pellicule. C'est alors que survient une nouvelle entorse aux règles de la fiction classique. Ray demande, en effet, à Wenders, interrompu par une quinte de toux, de recommencer sa réplique. Et Wenders s'exécute après avoir lui-même demandé à Ray de répéter la sienne. Ce bégaiement dans le fil de l'échange appartient aux « déchets » habituellement évacués en phase de montage d'un film de fiction. En effet, l'intervention intempestive de Ray témoigne d'un processus de *travail* qui, par définition, n'entre pas sous cette forme dans « l'espace de la fiction ». La fiction est censée être le *résultat* de ce processus, elle ne saurait donc l'intégrer frontalement. Or, ce « déchet » est conservé, pris en charge par le support filmique.

Ces deux exemples invitent à revoir le partage strict établi par Dubois. La vidéo, en effet, ne saurait être désignée comme *le* support recueillant *toute* la « saleté », comme écrit Dubois, habituellement éliminée. Entre film et vidéo, la « saleté » est *partagée*. Dubois décrit l'intrusion de la vidéo dans ce prologue comme un geste éminemment subversif en ce qu'il défait la suture entre un champ et un contrechamp. Or, cette scène pourrait être analysée d'une

tout autre manière, en réinscrivant la vidéo au sein même du matériau fictionnel. Tom Farrell s'insinue entre les deux hommes, caméra vidéo au poing, alors qu'ils sont en train de converser. À noter que le spectateur n'est pas surpris de retrouver ce personnage puisqu'il l'a découvert peu de temps auparavant. Il n'apparaît pas dans le champ tel un étranger surgissant du « hors scène ». Farrell pointe sa caméra sur Wenders (fig. 43) et une première image vidéo s'invite plein écran, un gros plan de Wenders raccordant exactement avec le regard de Farrell, à cet instant précis de la prise (fig. 44). Le support vidéo s'articule donc au support filmique de manière fluide et cohérente, en accord avec l'exigence de continuité qui gouverne la forme fictionnelle classique. La matière d'image brute peut certes heurter le spectateur mais la logique de raccord amortit le choc, en quelque sorte. L'image vidéo est donc *justifiée* d'un point de vue énonciatif, enregistrant le dialogue entre Wenders et Ray, poursuivi quelques instants (Wenders est à l'image, Ray en hors-champ). Puis le cadre de Farrell bascule littéralement, l'arrière-plan sonore change à plusieurs reprises, et quelques bavures de l'enregistrement magnétoscopique se font entendre. Le point de vue vidéo n'est donc plus contemporain à la scène de la conversation, il matérialise des images qui appartiennent vraisemblablement à une ou plusieurs sessions d'enregistrement antérieures. Comme l'a noté Dubois, les techniciens affairés sont présents, de même que Ray et Wenders, se concertant à propos des raccords dans la scène du réveil – scène à laquelle le spectateur vient juste d'assister. Puis retour sur Ray en gros plan (fig. 45), poursuivant un instant la conversation interrompue. Enfin – sans transition – le support film réapparaît et conclut l'échange (fig. 46).

La description de cet enchaînement fait apparaître deux paliers structurant cette première apparition vidéographique. Le premier palier se situe entre la vue subjective *hic et nunc* et les images provenant d'un espace-temps différencié. Et symétriquement, le second pallier, entre ces images et la vue subjective retrouvée. Il y a donc raccordement, divagation spatio-temporelle puis retour. Or, la description de Dubois semble escamoter ces paliers. En effet, la vidéo y est décrite comme une « parenthèse intérieure[604] », logée entre un champ et un contre-champ filmiques, alors qu'il serait plus juste de parler d'une *double* parenthèse. Car la vidéo ne surgit pas d'emblée comme un corps étranger, elle raccorde au contraire avec le support filmique, comme il a été noté. De même, le gros plan de Ray, apparenté à une vue subjective de Farrell, ménage une transition plutôt douce entre la digression vidéo et la reprise du support filmique. Par conséquent, l'image du « parasite » n'est pas tout à fait pertinente pour cerner le phénomène analysé. Si la divagation spatio-temporelle décrite plus haut possède une force disruptive indéniable, encore accentuée par la matérialité des images et

[604] *Ibid.*, p. 170.

l'instabilité du cadre, il ne faut pas négliger les procédés qui en assurent les conditions de possibilité. Il n'est sûrement pas anodin que Wenders ait pris la peine de *raccorder* la vidéo avant de faire surgir ces images du tournage. Comme pour pointer une *interpénétration* qui échapperait nécessairement à la bipartition catégorielle. Une attention particulière à l'outil d'enregistrement vidéo pourrait d'ailleurs relativiser cette disruption parasitaire dont Dubois fait le centre de sa démonstration théorique. Puisque, structurellement, la bande vidéo recueille une succession de fragments d'espace-temps différenciés, la lecture de cette bande (signifiée par les sautes audio et autres bavures), juxtaposé à une prise directe, aboutit forcément à une structure non-chronologique. Cette première apparition vidéographique pourrait donc désigner la vidéo dans le film comme une instance narrative flexible, relativement autonome par rapport au support filmique, délivrant au spectateur des fragments de mémoire sur bande, et lui rappelant notamment que cette scène à laquelle il assiste a nécessité un travail de préparation. Il faut également s'imaginer que Wenders a dû chercher une forme qui puisse réunir à la fois les rushes de Farrell et les siens, tout en conservant la « surface d'un film[605] » c'est-à-dire l'apparence d'une fiction. Comment faire, en effet, pour situer ces images du tournage de la scène du réveil *à proximité* de cette même scène, afin que le processus de travail se donne à voir, mais qu'en même temps l'apparence de la fiction soit conservée ? Wenders a visiblement profité de la présence de Farrell dans la scène afin de raccorder cette mémoire du travail. Or, il aurait été pour le moins énigmatique de faire surgir, sans autre introduction, ces images vidéo comme le point de vue subjectif *hic et nunc* de Farrell. La caméra serait alors apparue comme un appareil de diffusion et non de prise de vue – alors que Farrell adopte précisément le comportement de l'opérateur à l'affût. Voilà pourquoi, semble-t-il, Wenders a ménagé deux transitions, au début et à la fin de ce premier segment vidéo. Par conséquent, si l'on maintient que les images vidéo figurant les conditions de tournage forment un « parasite », force est de constater que ce « parasite » n'est pas logé entre un champ et un contrechamp *filmiques* mais *vidéographiques*. Il constitue donc une « parenthèse intérieure » nichée à l'intérieur d'une première parenthèse vidéographique. Affirmer une telle chose n'aurait cependant aucun sens dans la démonstration de Dubois puisqu'elle *part* du principe que le corps parasité est forcément « le cinéma lui-même ». La thèse est donc défendue contre l'évidence de la description.

[605] Serge Daney et Olivier Assayas, « Entretien avec Wim Wenders », *art. cit.*, p. 19.

Fig. 43

Fig. 44

Fig. 45

Fig. 46

Le motif de l'intrusion maligne permet au théoricien d'établir un constat qu'il partage avec Le Pavec et Toubiana :

> « À l'occasion du second montage de *Nick's Movie*, Wenders tente de déplacer l'objet du film : il renforce la fiction ("deux cinéastes veulent réaliser un film ensemble"), supprime une partie des prises de vues vidéo montrant la maladie de Nick avec trop d'insistance et les remplace par celles montrant les coulisses du tournage. […] En déplaçant l'objet du film (de la maladie vers le cinéma), Wenders semble suggérer que ce n'est pas seulement Nick qui est malade, mais *le cinéma lui-même*. Opérant par confusion, par recouvrement progressif des deux termes qui sont comme "incrustés" l'un dans l'autre, il signifierait donc que le cinéma est malade de ne plus savoir regarder toute réalité dès qu'elle est excessive (telle la lente agonie de Nick) et donc qu'elle lui résiste. Le recours à la vidéo est ainsi justifié. Elle n'est pas seulement la béquille sur laquelle le cinéma doit s'appuyer pour tenter d'approcher la dure réalité de la maladie de Nick. Associés l'un à l'autre par le montage des supports, le cinéma (réfugié dans la fiction par incapacité à appréhender la

> réalité telle qu'en elle-même) et la vidéo (instance de l'hypervisibilité) trouvent chacun, dans leur partenaire respectif, le contrepoint indispensable pour donner le ton juste du film, son équilibre.[606] »

Le processus ici postulé mérite lui-aussi d'être réinterrogé. Dubois affirme, en effet, qu'entre le premier montage (dû à Przygodda) et le second, un déplacement thématique s'est opéré à l'instigation de Wenders, « de la maladie vers le cinéma ». Or, si Wenders a pu indiquer que le premier montage contenait, en effet, des images vidéo de la déchéance physique de Ray qui n'ont pas été reprises dans la seconde version, il ne fait état nulle part d'une réorientation thématique ou du remplacement de ces images par celles des « coulisses du tournage ». Ensuite, les interlocuteurs de Wenders dans son entretien aux *Cahiers du cinéma* précisent que cette seconde version est « beaucoup plus courte[607] » que la première, ce qui signifie, par conséquent, que certaines images ôtées n'ont pas été remplacées *du tout*. Enfin, il n'existe – à notre connaissance – aucune déclaration attestant que les « coulisses du tournage » n'étaient pas présentes dans le film dès la première version. Ni dans le dossier de presse du film, ni dans les revues citées par Dubois (*Cahiers du cinéma*, *Jeune cinéma*, *Cinématographe*), ni dans le reste de la presse (spécialisée et généraliste). Un texte rédigé par Wenders intitulé « Jeter l'ancre », et publié dans la revue *Positif*, revient précisément sur ce travail de remontage. Il contient un paragraphe susceptible d'invalider la description de Dubois :

> « Ce fut aussi au cours de cette première projection publique [cannoise] que je réalisai qu'en découvrant la vérité sur le film et sa réalisation, une autre chose avait était presque perdue, recouverte : l'histoire à laquelle Nick et moi avions été mêlés et la fiction dans laquelle nous avions continuellement essayé de transposer notre réalité. Nous n'avions pas tourné le film en tant que et comme un documentaire. Le film avait été guidé par notre réalité, bien sûr ; mais nous avions fourni un effort constant pour en faire de la fiction ou, tout au moins, le rendre concevable en tant que fiction.[608] »

À en croire Wenders, la première version du montage montrerait « la vérité sur le film et sa réalisation » au détriment de la volonté de fiction qui aurait pourtant déterminé, pour bonne part, la conduite du projet. Or, une telle formulation pourrait raisonnablement induire la visibilité des conditions de tournage. Quelle forme, en effet, donner à la « vérité sur le film et

[606] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montages, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 171.
[607] Serge Daney et Olivier Assayas, « Entretien avec Wim Wenders », *art. cit.*, p. 20.
[608] Wim Wenders, « Pour jeter l'ancre », *art. cit.*

sa réalisation » sinon celle des techniciens et réalisateurs au travail, entourés par les machines ? À l'encontre de Dubois donc, il semble que la première version, racontée « à la troisième personne[609] », se soit focalisée *par défaut* sur les conditions de travail. Peter Przygodda ne pouvait, en effet, assumer seul la part d'interprétation qu'impliquait l'orientation fictionnelle souhaitée par les deux cinéastes. Or, ni Ray (décédé) ni Wenders (affairé sur *Hammett*) n'étaient présents pour superviser le travail à temps plein[610]. La seconde version diffère donc de la première par la nouvelle « surface[611] » qu'elle revêt – ce qui suppose, à en croire Wenders, une forme nouvelle pour un contenu documentaire relativement inchangé. En somme, le film s'est aligné sur le *vécu* de Wenders et a gagné une dimension film noir émanant d'autres réalisations du cinéaste. À défaut d'avoir pu tourner et monter les scènes de fiction qui auraient suivi la trame établie par les deux hommes (l'histoire du blanchisseur chinois), Wenders a choisi, semble-il, un traitement fictionnel. D'où ce terme de « surface » témoignant d'un travail de *recouvrement*, notamment assuré par les composantes sonores. La citation reproduite informe bien cette démarche : le film a initialement été conçu « en tant que fiction » mais s'est vu débordé par les progrès rapides du cancer. C'est pourquoi Wenders a tout de même essayé de faire passer la fiction, par d'autres voies, tout en respectant le matériau documentaire.

De Le Pavec à Dubois, un même syntagme est employé pour généraliser le propos du film : « le cinéma lui-même ». *Lightning Over Water (Nick's movie)* tient, en effet, chez les deux commentateurs, le rôle d'un film-symptôme, témoignant d'un certain état du cinéma, aux prises avec cette pratique maligne désignée sous le nom de vidéo. Or, il paraît significatif que pour une même conclusion, les causes diffèrent. Tout d'abord, chez Le Pavec, la déstabilisation du cinéma se lit à travers une forme d'*infiltration*. Les deux régimes d'images, jusqu'alors solidement campés sur leurs positions, se chevaucheraient à la fin du film, le support filmique accueillant un « mode d'approche » typiquement vidéographique. Chez Dubois, en revanche, le cinéma apparaît comme fragilisé suite à une *contamination*. Puisque la maladie et les conditions de tournage seraient, d'un montage à l'autre, saisies par une même matière d'image, il se produirait une « confusion » thématique attestant une supposée maladie du cinéma. De Le Pavec à Dubois, cependant, l'affection du cinéma n'est pas tout à fait la même. Si Le Pavec se cantonne à une déstabilisation historique de l'aîné par sa cadette, Dubois fait référence à une incapacité plus ontologique, touchant à la question du regard. Il

[609] Serge Daney et Olivier Assayas, « Entretien avec Wim Wenders », *art. cit.*, p. 19.
[610] L'implication de Wenders dans ce premier montage est détaillée dans Bernard Eisenschitz, *Roman américain. Les vies de Nicholas Ray*, *op. cit.*, p. 549-551.
[611] Serge Daney et Olivier Assayas, « Entretien avec Wim Wenders », *art. cit.*, p. 20.

met, en effet, face à face cinéma et vidéo : l'un incapable de regarder la mort sans la travestir et l'autre, au contraire, la détaillant à l'excès. En somme, Dubois récupère à la fois la métaphore de l'image malade et la nécessité d'une articulation des deux supports, toutes deux énoncées par Wenders, afin d'en tirer un diagnostic général. Or, une telle construction s'enracine dans deux idées générales, l'une du cinéma, l'autre de la vidéo, qui ne sont proprement jamais questionnées. En effet, le théoricien ne mentionne jamais une possible dissémination des usages inter-supports, qui interdirait dès lors toute répartition bilatérale. Si Dubois prolonge les considérations de Wenders, il n'interroge pas les données de bases. Il se range derrière le cinéaste, classant le 35 mm dans la fiction et la vidéo dans l' « hypervisibilité » (c'est-à-dire la « surveillance[612] »). Des usages particuliers sont ainsi érigés en *normes* définitionnelles, ce qui amène à reconduire des oppositions franches à l'encontre du film lui-même.

Enfin, dans la mesure où les conclusions de Dubois et Le Pavec postulent toutes deux un ébranlement du cinéma sans emprunter le même cheminement logique, il y a lieu d'interroger les déterminations qui auraient pu éventuellement infléchir *à l'avance* leurs raisonnements respectifs. En effet, il n'est sûrement pas anodin que les deux hommes aboutissent à un scénario de crise à partir d'analyses différentes, comme si la crise était un préalable commun, un résultat anticipé, et que seules variaient les modalités de la démonstration. La « maladie » découverte par Dubois pointe une lacune supposée du cinéma (une « impossibilité latente[613] », écrit-il) qui justifierait, en réaction, le recours à la vidéo. La combinaison des deux régimes d'images permettrait, en effet, de saisir une certaine réalité qui ferait défaut au cinéma, seul. Or, les *spécialités* attribuées à chaque régime d'image n'ont rien à voir avec un prétendu *potentiel* du support d'enregistrement, elles cernent plutôt deux usages distincts déterminés par un problème de positionnement, ou plus précisément de *distance* : « attirance » contre « mise à l'écart ». C'est pourquoi il peut paraître étonnant de désigner la vidéo telle une entité autonome, différenciée du cinéma – en bref, comme un objet d'altérité. En effet, la vidéo n'est pas *ontologiquement* vouée à tenir le rôle d'une « instance de l'hypervisibilité ». Cette dernière formule recouvre plutôt un *usage* de la vidéo, celui de la surveillance, mais il ne s'agit pas d'un usage premier, ou essentiel, pour décliner une terminologie propre à la question de l'identité. Le film illustre d'ailleurs d'autres usages, comme par exemple : le journal filmé (dans la scène du trajet en limousine), la représentation onirique (avec incrustation), la captation de conférence, etc. La combinaison des deux

[612] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montages, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 167.
[613] *Ibid.*, p. 176.

supports d'images n'est donc pas nécessairement à envisager comme l'indice d'un mal qui affligerait le cinéma, ou réciproquement la vidéo (incapable de fictionnaliser), mais comme l'articulation de deux postures, deux regards, qui auraient pu tous deux être pris en charge par un seul et même support. Si un troisième réalisateur avait tenu le rôle de Farrell muni d'une caméra 16 mm avec son synchrone, une distinction aurait été établie entre deux pratiques : l'une orientée vers la fiction hollywoodienne et l'autre vers le « cinéma vérité » ou « cinéma direct ». Or, dès qu'il s'agit de vidéo, semble-t-il, la diversité des pratiques passe au second plan. À tout le moins, « cinéma » et « vidéo » sont opposés en bloc, comme si chaque vocable recouvrait une seule et même pratique consubstantielle et normée. C'est en tout cas le sens du développement de Dubois concernant le « parasite » vidéo, annoncé comme un exemple de montage des supports « débord[ant] de loin le cadre rétreint de *Nick's Movie*[614] ». En d'autres termes, l'analyse, alors concentrée sur la logique interne du film, revêt à ce stade du texte une portée générale, incluant pour chaque support d'image une identité spécifique. Voilà pourquoi cela pose problème.

Par ailleurs, lorsque Dubois décrit la vidéo, en un sens général, comme « instance de l'hypervisibilité », il se base avant tout sur la scène de conversation à l'hôpital, entre les deux cinéastes. Or, la pratique de la surveillance est uniquement mentionnée comme une *analogie* possible. En effet, à ce point du déroulement narratif, le filmage vidéo est largement assimilé au personnage de Farrell c'est-à-dire à un regard humain. Les spectateurs ne feront donc pas spontanément la comparaison avec le regard désincarné de la surveillance. En outre, si l'opérateur n'apparaît pas dans la scène (et pour cause), Wenders annonce au préalable (en *off*) qu'il se rend au chevet de Ray en compagnie de Farrell et de sa caméra vidéo. De plus, divers indices permettent de signaler une présence humaine derrière les images : la caméra s'agite régulièrement, témoigne une certaine curiosité fébrile pour des éléments alentour (façades d'immeubles, match de hockey à la télévision) et respecte une convention proxémique typique d'un échange à échelle humaine (plans rapprochés poitrine ou gros plans). Rares sont, en effet, les contre-plongées qui signeraient sans ambiguïté la prégnance d'un œil en surplomb. Enfin, Wenders a monté une partie de la scène de façon à ce que le dialogue constitue le fond continu sur lequel s'enchaînent divers plans. Plusieurs *cuts* sont, en effet, visibles (à l'exclusion des bavures magnétoscopiques) alors que le fil des paroles demeure ininterrompu. Une telle procédure va à l'encontre de l'idée d'une captation de surveillance *hic et nunc*, qui suppose évidemment la solidarité entre image et son. Il s'agirait donc de comprendre pourquoi Wenders n'a pas opté pour la restitution de l'enregistrement continu du dialogue, privilégiant à

[614] *Ibid.*, p. 170.

la place le morcellement de la bande image, s'il voulait effectivement entretenir une impression de surveillance. Peut-être était-ce là plutôt une manière de *décloisonner* l'expérience de ce film, en réintégrant des images d'extérieurs. Les *Cahiers du cinéma* font, en effet, remarquer à Wenders, au cours de l'entretien qu'il leur accorde, qu'entre la première version du film et la seconde, « il y a beaucoup plus d'air », « plus de ciel », notamment grâce aux « plans de villes à la Ozu ». Ce à quoi le cinéaste acquiesce, en précisant qu' « [il] se sentai[t] un peu claustrophobe » en regardant le premier montage[615]. Bien que les interlocuteurs ne fassent pas précisément référence à cette scène de l'hôpital (ils évoquent plutôt des plans nocturnes, sur film), leur remarque pourrait éventuellement en éclairer la construction. Hypothèse : Wenders aurait intégré des images d'immeubles afin d'éviter l'impression d'étouffement qu'un plan continu des deux hommes dans la chambre aurait pu produire. Il est significatif que Dubois lui-même, au terme de son analyse, nuance cette dimension de surveillance en soulignant malgré tout « le côté humain » de la caméra « portée à l'épaule ». Cependant, bien que cette nuance soit apportée, le théoricien attribue quand même à la vidéo ce privilège de « l'hypervisibilité » quand il propose une théorisation générale des rapports entre cinéma et vidéo. Il semble donc qu'une idée de vidéo travaille la démonstration en deçà des observations empiriques. En effet, bien que cette scène de l'hôpital soit un exemple d'usage de la vidéo *parmi d'autres* dans le film, et bien que cet usage n'aille pas tout à fait dans le sens de la surveillance, Dubois en extrait tout de même matière à spécification identitaire.

Un dernier point pouvant éclairer le texte de Dubois mérite, enfin, d'être commenté. Comme il a été précisé en amont, le théoricien analyse deux films, l'un après l'autre, tous deux concernés par la question du mélange des supports film/vidéo : *Lightning Over Water (Nick's movie)* et *Numéro Deux*, réalisé par Godard. Or, à bien y regarder, il semble que l'analyse du film de Wenders porte la marque du film de Godard. Pour s'en rendre compte, voici tout d'abord la métaphore finale proposée par Dubois, synthétisant la distribution des rôles entre cinéma et vidéo à partir du film de Wenders :

> « Ce que la vidéo peut et regarder, et enregistrer, et montrer avec insistance, comme en gros plan, c'est ce qu'il y a "derrière les images", ce que le cinéma lui-même ne peut jamais voir, pas plus que notre œil ne voit (prenons Wenders au mot) *notre propre derrière*. Opposé au visage, le derrière est le *corps sale* par excellence, l'organe de la défécation, de l'expulsion des excréments que le corps doit rejeter par crainte d'être tout

[615] Serge Daney et Olivier Assayas, « Entretien avec Wim Wenders », *art. cit.*, p. 20.

> entier contaminé. Le derrière, c'est aussi le *corps aveugle*, la face cyclopéenne dont l'œil énucléé doit être caché au regard d'autrui. Du visage au derrière, de la face propre à la face sale, de la face noble à la face honteuse, il n'y a pas de regard possible.[616] »

Or, voici ce que Dubois écrit, quelques paragraphes plus loin, à propos d'une image de *Numéro Deux* :

> « Sur un seul moniteur, on voit Sandrine nue, offrant son derrière au regard de Pierre qui lui dit : "Comme ça, je vois des endroits de toi que tu ne vois jamais." Nous retrouvons ici, formulé littéralement, l'"impossible regard" à l'œuvre dans le film de Wenders.[617] »

À l'encontre de la structure générale de l'article, la métaphore de Dubois provient très certainement de cette image de Sandrine (d'ailleurs reproduite dans le corps du texte). Il est peu probable, en effet, que la formule de Wenders en question – « la vidéo, c'était presque une façon de regarder *derrière* les images 35[618] » – ait fait éclore une telle association spontanément. Si les motifs du derrière et de la défécation sont, en effet, explicitement présents chez Godard, il n'en est rien chez Wenders. Dubois parvient cependant à les intégrer dans sa construction théorique en vertu de plusieurs *analogies*. La distinction que Dubois établit entre une « face propre » et une « face sale » permet, tout d'abord, de *raccorder* avec sa typologie de départ, distinguant elle-même une « image sale » et une « image propre ». La proscription classique de la technique peut, ensuite, trouver écho dans « l'expulsion des excréments ». Enfin, peut-être, est-il permis de reconnaître derrière cette « face cyclopéenne » l'homme de la vidéo, Tom Farrell, qu'une flèche a rendu borgne.

Si cette métaphore permet de ramasser la plupart des traits analysés au sein d'une seule et même figure, elle dit aussi quelque chose, pensons-nous, des connotations attachées à la vidéo. En effet, il n'est pas indifférent de comparer la vidéo aux « excréments » que le film devrait nécessairement « expulser » afin de conserver son intégrité physique. Et cela d'autant plus que *Lightning Over Water (Nick's movie)* n'imposait pas naturellement cette image. Il aurait été concevable, en effet, de proposer d'autres métaphores[619]. Celle choisie par Dubois

[616] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montages, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 171. (Les italiques sont de l'auteur.)
[617] *Ibid.*, p. 174.
[618] Henry Welsh, « Cinéma et vidéo dans Nick's movie », *art. cit.*, p. 51, cité par Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montages, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 171.
[619] Selon Catherine Russell, par exemple, le film de Wenders « porterait le deuil d'un cinéma réaliste » et par conséquent, les images de Farrell pourraient métaphoriquement s'analyser comme une « accumulation postmoderne des ruines de la représentation ». Voir Catherine Russell, « Wim Wenders : Film as Death at

est plutôt le produit d'une *interférence* entre les deux œuvres étudiées. L'auteur réinjecte d'ailleurs le thème de la maladie de façon quelque peu surprenante, assimilant la stagnation des excréments à une pathologie. S'il est avéré qu'une occlusion intestinale peut entraîner un afflux considérable de toxines, jusqu'à empoisonnement du corps, force est de constater que l'analyse prend ici quelque liberté avec le cancer – des poumons et du cerveau – de Ray. La métaphore excrémentielle, qui s'enracine probablement dans l'évidence d'une matière d'image opaque, témoigne – à la lettre – d'une *souillure* dont serait entachée la vidéo. Or, cette *souillure* apparaît davantage comme le résultat d'une croyance que celui d'une analyse. En effet, il n'est pas lieu de décrire comme « sale » et « honteux » un régime d'image qui, dans un film donné, dévoilerait le dispositif technique de réalisation et romprait, de fait, l'illusion cinématographique. Par ailleurs, Wenders et Ray n'ont pas inventé à eux-seuls – et en 1979 ! – la réflexivité cinématographique. Les Nouvelles vagues, pour ne prendre qu'un exemple, avaient déjà pris position, plus ou moins radicalement selon les cinéastes, par rapport au « mode de représentation institutionnel[620] ». Il n'y a donc pas véritablement *concomitance* entre un support plus tout à fait nouveau et un geste subversif déjà historique. En somme, comparer la vidéo aux excréments rejetés par le cinéma (de tradition hollywoodienne classique, répétons-le) ne saurait dire *quoi que ce soit* sur la vidéo en tant que régime d'image supposément spécifique. En effet, la vidéo n'est pas *destinée* à dévoiler les conditions de tournage au sein de la fiction, cela n'est qu'un usage privilégié par Wenders, et la vidéo n'entretient pas non plus d'affinité particulière, sur un plan esthétique, avec les excréments.

La métaphore est donc moins éclairante au niveau de l'objet qu'elle prétend cerner qu'au niveau de celui qui l'énonce. Elle fait signe, en effet, vers une certaine idée de la vidéo, désignée comme un objet d'altérité pathogène. Dubois ne déconstruit pas la comparaison de Wenders entre images vidéo et cellules cancéreuses, au contraire, il la radicalise en déplaçant la singularité du cancer de Ray vers la trivialité de la défécation. Le cancer vidéo de *Lightning Over Water (Nick's movie)* indiquerait à plus grande échelle, le statut *ordinaire* de la vidéo dans le cinéma contemporain. Un corps étranger, un parasite, un excrément – à évacuer obligatoirement. L'usage local est ainsi transformé en métonymie : Ray est rongé par la maladie, le film également, tout comme le cinéma. Le mélange des supports est donc analysé comme une alliance contre-nature. En somme, jamais la vidéo, logée dans le film, n'est abordée sous l'angle de la greffe, de la fusion, de l'hybridation heureuse. Il s'agit toujours de souligner la dimension pathologique de l'intrusion. Or, si les déclarations de Wenders

Work », *Narrative Mortality. Death, Closure, and New Wave Cinemas*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, coll. « Film studies/Literary theory », 1995, p. 84.

[620] Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, *op. cit.*

établissent la vidéo comme symbole du cancer, elles la désignent tout autant comme un *secours* apporté au film. Il est, en effet, un écart considérable entre la nécessité reconnue d'intégrer la vidéo afin de trouver une forme d'équilibre au sein de la représentation, et la nécessité également reconnue de proscrire cette même vidéo au risque de voir périr le corps parasité. Cependant, la métaphore excrémentielle ne rend pas compte de cet écart, privilégiant plutôt la seconde exigence.

1-h Quelle idée de vidéo ?

Établir une distinction entre le discours du film (à ne pas confondre avec les paroles de Wenders dans le film) et ceux des divers commentateurs (dont Wenders) aura permis de dégager une idée de vidéo dominante. Tout d'abord, la vidéo est déclinée au singulier, ce qui suppose à la fois une pratique, une esthétique et une matière d'image *données en bloc* et produisant des effets déterminés. La vidéo n'est jamais désignée comme un appareillage et un support flexibles, susceptibles de couvrir une multiplicité d'usages. C'est, au contraire, une entité cohérente appelant un discours forcément général. Ensuite, la vidéo n'est pas le cinéma. S'il est une distinction *de droit* déclinée à l'envi, c'est bien celle-ci. Les rapports entre le cinéma, lui-aussi évoqué en bloc, et la vidéo se déploient effectivement selon un principe fondamental de non-identité. Il n'est pas un seul écrit concernant *Lightning Over Water (Nick's movie)* qui assimile les images vidéo dans le film à une pratique cinématographique. Enfin, est attribuée aux images vidéo une force documentaire pour le moins ambiguë dans la mesure où elle paraît s'exprimer sous divers aspects contradictoires. Ainsi, la pratique de Farrell, proche du credo du « cinéma direct », est perçue comme documentaire en ce qu'elle jouit d'une absence de limitations, contrairement à la pratique de Ray-Wenders, fondée sur une exigence de transparence héritée du classicisme hollywoodien. Par métonymie, ou généralisation abusive, la vidéo est donc décrite, implicitement ou non, comme documentaire. Cependant, cette force documentaire s'accommode, dans de nombreux écrits, d'une aptitude métaphorique – à telle point que la métaphore apparaît parfois comme une modalité documentaire contre l'évidence de son artifice. En métaphorisant la dégradation physique de Ray, la vidéo serait effectivement créditée d'un pouvoir de révélation et gagnerait, par ailleurs, le statut paradoxal d'empreinte. D'où cette théorie, largement métaphorique, d'un cinéma malade de la vidéo.

Cette idée générale de vidéo écarte la question des usages. Or, il s'agirait de

comprendre ce qui a motivé pareille attitude, partagée à égalité par le cinéaste et les journalistes. Une hypothèse serait que la matière d'image vidéo a entraîné cette omission. En effet, le rendu particulier de la vidéo analogique ½ pouce, étranger au grand public de cinéma à l'orée des années 1980, a pu motiver cette réduction de la vidéo à un bloc d'altérité susceptible de recueillir les premiers traits définitoires venus. La matière d'image a pu ainsi susciter des effets de croyance, plaçant à un même niveau la « saleté » métaphorique de l'image (Dubois) et une vérité documentaire débarrassée des apprêts hollywoodiens. Le rendu apparaît donc comme cette composante qui, à la fois, attribue une force documentaire spontanée aux images vidéo et en même temps justifie la métaphore d'une image souillée et pathogène. Or, le rendu est un foyer de croyances qui ne saurait être assimilé à une valeur identitaire stable. Plus encore, dans *Lightning Over Water (Nick's movie)*, le rendu agit comme un *leurre* au sein d'un film construit en trompe-l'œil. C'est, en effet, le rendu qui, pensons-nous, conduit la plupart des commentateurs à proposer une répartition stricte entre fiction et documentaire selon la distinction matérielle entre supports filmique et magnétique. Or, l'analyse de plusieurs scènes a montré qu'à chaque support ne correspondaient pas d'usages tout à fait exclusifs et qu'au contraire, les usages *circulaient* d'un support à l'autre. Les images vidéo sont, par exemple, employées comme captation documentaire des conditions de tournage mais également comme matériau fictionnel (scène du trajet en limousine). De même, les images argentiques dévoilent parfois, sur un mode résiduel, le processus du travail entrepris (les deux *accrocs* du premier échange entre Ray et Wenders) et installent en même temps un récit fictionnel. Il existe bien entendu un rapport de proportion non négligeable – la « surface » fictionnelle de la vidéo n'intervenant que discrètement et sporadiquement – mais il ne saurait justifier le postulat d'une dynamique d'ensemble fondée sur une bipolarité sans faille. Il y a donc une *tension* diversement exprimée entre le discours du film et celui de l'exégèse.

2. La vidéo comme bloc d'opacité : *Carnet de notes sur vêtements et villes*, 1989

2-a Une question d'« affinités »

Malgré dix ans d'écart et deux sujets tout à fait différents, *Lightning Over Water (Nick's movie)* et *Carnet de notes sur vêtements et villes* (Wim Wenders, 1989) ont plusieurs points communs. Il s'agit d'abord de films hybrides mêlant images argentiques et images électroniques. Si Tom Farrell était « l'homme de la vidéo » dans le premier film, c'est ici Wenders qui enregistre des fragments vidéo grâce à un appareil portable, le Sony GV-8 Video Walkman. Ensuite, le cinéaste énonce une nouvelle fois des considérations théoriques sur l'identité de la « nouvelle image ». La comparaison des discours d'un film à l'autre est d'ailleurs éclairante dans la mesure où elle atteste, pour le même objet, un écart considérable. Enfin, la vidéo est maintenue du côté du documentaire. Si les images électroniques de Ray étaient, en effet, créditées d'un potentiel de révélation proprement documentaire, elles sont ici au service d' « un journal filmé » (selon le mot de Wenders). La fiction apparaît donc, dans les deux cas, comme le refoulé de la vidéo.

La plupart des recensions de *Carnet de notes* dans la presse généraliste élude largement la vidéo au profit de la relation singulière entre les deux « créateurs », Wenders et le couturier Yohji Yamamoto, dont ce film inaugure la rencontre. Lorsqu'un commentateur, cependant, fait mention du rapport de Wenders à l'image électronique, il s'aligne généralement sur la théorisation proposée par le cinéaste sans jamais la réinterroger. Anne de Gasperi, par exemple, se contente de paraphraser certaines questions formulées par Wenders lui-même en voix *over* :

> « A-t-on volé à la sacro-sainte pellicule sa magie de l'instantané ? Faut-il quitter sa table de montage ? Qui fait l'image de demain ? Y aura-t-il un nouvel artisanat électronique ? Au début, conclut Wenders, il y avait la peinture, l'image unique que la photographie dédouble. Enfin, le jeu se complique avec le cinéma. L'image existe encore sur l'original dont le négatif reproduit des copies. Mais l'image électronique, elle, se multiplie sans exister. Plus de négatif, plus de pellicule, elle n'est que copie, sans coup de ciseaux.[621] »

La commentatrice synthétise ici une partie du raisonnement proposé dans le film sans émettre aucune critique. L'absence de négatif en vidéo irait de pair avec une absence d'original

[621] Anne de Gasperi, « Les dessous de l'image », *Le Quotidien de Paris*, 21 décembre 1989.

tangible[622]. Or, sans orignal, l'image électronique serait condamnée à être une copie c'est-à-dire le résultat d'une déperdition ontologique. Sans entrer dans le détail pour l'instant, il faut noter qu'une telle déduction (manifestement inspirée par la théorie platonicienne des Idées) est invoquée par Wenders de façon à postuler, d'entrée de jeu, une hiérarchie entre cinéma et vidéo. La vidéo serait fondamentalement inférieure au cinéma pour des raisons essentielles touchant à ses déterminations technologiques. Il s'agit donc, pour le cinéaste, de justifier une croyance en avançant des raisons en apparence objectives.

À l'occasion d'un entretien donné à la sortie du film, Wenders revient sur son usage de la vidéo et prolonge certaines des considérations théoriques énoncées dans le film :

> « […] pour aucun autre sujet je n'aurais pu utiliser la vidéo. Avec ma vieille et lourde caméra 35 mm, je me suis aperçu que quantité de choses m'échappaient. J'ai donc commencé – non sans réticences – à utiliser la vidéo. C'étaient la première fois. Et j'ai découvert qu'il y avait entre elle et le travail de Yohji certaines *affinités*. Ce moyen me permettait de capter l'esprit de sa création – et aussi quelque chose de la mode que ne pouvait capter la caméra 35 mm. Jusque-là j'avais toujours considéré la vidéo comme l'ennemi. D'un seul coup, elle est devenu un collaborateur.[623] »

Wenders maintient une différenciation nette entre le cinéma et la vidéo. Selon lui, en effet, les deux images ne seraient pas vouées à enregistrer les mêmes choses. Il existerait ainsi certains sujets en « affinités » avec la vidéo, tout comme symétriquement il en existerait d'autres en « affinités » avec le cinéma – irréductibles les uns aux autres. Le cinéaste justifie son recours à la vidéo par cet argument sans véritablement justifier l'adéquation éventuelle entre le Sony Walkman et la pratique de Yamamoto. Ce qui ne laisse pas d'étonner, c'est que Wenders évacue très rapidement la *praticabilité* des machines de son raisonnement. Le cinéaste, en effet, aurait pu invoquer le poids, le bruit et l'autonomie restreinte de sa caméra 35 mm pour justifier, de manière pratique, son recours à la vidéo (il le fait d'ailleurs dans le film). Or, il ne fait ici qu'esquisser un début de description technique (« ma vieille et lourde caméra 35 mm ») avant de postuler une forme irrationnelle d'attraction. La caméra vidéo ne saurait ainsi remplacer l'argentique en vertu d'une éventuelle supériorité technique (machine plus légère, moins bruyante, etc.). Si elle la remplace effectivement, c'est à cause de son « affinité » pour la mode. Wenders déclare que la vidéo « permettait de capter l'esprit de [la] création [de

[622] On retrouve cette invocation du toucher dans le texte de Philippon, « Minnelli, mine de rien », sur *One from the Heart* (Coppola, 1982). Voir *supra*, p. 232-239.
[623] Marjorie Alessandrini, « Paris-Tokyo », *Le Nouvel Observateur*, n°1310, 14 décembre 1989. (Je souligne.)

Yamamoto] ». Si une telle formulation n'a proprement rien de scientifique, ressortissant plutôt au vocabulaire de l'occulte, il faut noter qu'elle façonne immanquablement l'objet vidéo dans le discours du cinéaste. En effet, la vidéo en cette année 1989 est désignée comme une entité mystérieuse dont on ne saurait manifestement évaluer les capacités qu'au hasard d'une découverte. Si le cinéaste la décrit comme « un collaborateur », et non plus comme « l'ennemi », elle demeure dans un rapport d'altérité radicale avec le cinéma. Par ailleurs, il s'agirait de réinterroger ces « affinités » en regard des considérations de Wenders sur la vidéo dans *Lightning Over Water (Nick's movie)*, près de dix ans auparavant. En effet, à la sortie du film en 1980, le cinéaste a tenu un certain nombre de propos décrivant l'image électronique comme le lieu d'une révélation documentaire. Plus précisément, la vidéo révélait mieux que l'image filmique la dégradation physique de Nicholas Ray. Elle indiquait « sans pitié » (pour reprendre le mot de Wenders) que le vieil homme était condamné. En somme, l'image électronique contenait plus de vérité que l'image filmique. Un tel postulat autorise manifestement à penser que la vidéo, à l'époque, avait « certaines affinités » avec la maladie de Ray. Or, il a été démontré que ce potentiel de révélation supposé résultait avant tout d'une matérialité d'image spécifique et plus accessoirement d'effets de mise en scène. Dans le même entretien, Wenders précise encore sa théorie des « affinités » :

> « En essayant de combiner film et vidéo, et en observant Yohji, j'ai compris que son travail, comme le mien, reposait sur deux éléments : l'un très ancien, puisqu'il s'agit de trouver, en répondant aux besoins des gens, une certaine vérité derrière les vêtements. L'autre : la mode, qui est éphémère et transitoire. Comme la vidéo, rapide et immédiate, qui perd tout intérêt au bout de six mois alors que dans le film il y a un sens de la durée, de la valeur. Si la manière dont Yohji travaille a imposé l'usage de la vidéo, c'est aussi le fait de tourner à Tokyo : là-bas, elle permettait de saisir de façon immédiate une réalité contemporaine. D'ailleurs, à Paris, il ne m'est pas venu l'idée de l'utiliser.[624] »

Par analogie avec le travail de Yamamoto, partagé entre la recherche d'une « vérité » immuable et l'exigence – toujours renouvelée – d'être à la mode, Wenders attribue aux deux techniques d'enregistrement employées pour *Carnet de notes*, deux prédispositions. Le film aurait partie liée avec la vérité en vertu d' « un sens de la durée » et « de la valeur » qui lui appartiendraient en propre. Au contraire, la vidéo, « éphémère et transitoire » comme la mode, serait frappée d'obsolescence « au bout de six mois ». Ce qui engage implicitement la

[624] *Idem*

conséquence suivante : la vidéo serait, par nature, inapte à la vérité. Si Wenders assène cela de façon péremptoire, il semble qu'une fois de plus, le savoir technique ait déterminé le discours théorique.

La vidéo est, en effet, décrite comme « rapide et immédiate », deux adjectifs référant très certainement aux possibilités de diffusion instantanée des images sur écrans. Or, cette caractéristique semble conditionner, dans le texte, une forme de péremption accélérée. Puisque la vidéo permet de prendre connaissance instantanément des images tournées, elle ne pourrait être qu' « éphémère » donc incapable d'atteindre une vérité, par définition, durable. Ici, Wenders confond manifestement rapidité et fugacité. En effet, pour quelle raison la rapidité de diffusion conditionnerait-elle la fugacité et *a fortiori* la prescription des images ? La technologie électronique n'est pas condamnée, du reste, à la diffusion instantanée, elle permet d'enregistrer des images sur bande. N'importe quelle chaîne de télévision en 1989, par exemple, détient effectivement un fonds d'archives électroniques. À noter qu'une telle croyance entre manifestement en contradiction avec les propos tenus à la sortie de *Lightning Over Water (Nick's movie)*. Si l'image électronique était plus fidèle à la réalité que l'image filmique en 1980, elle se retrouve, dix ans plus tard, ontologiquement inapte à la vérité. Par ailleurs, Wenders superpose ce qui relève de l'usage, forcément ponctuel, et ce qui relève de l'être. En effet, il apparaît pour le moins étonnant d'affirmer que la moindre image vidéo perd spontanément de son intérêt « au bout de six mois », indépendamment de tout contenu. Puisque la vidéo fait gagner du temps en évacuant l'étape du développement en laboratoires, elle serait comme condamnée – par une curieuse métonymie – à enregistrer *ce qui ne dure pas*. En d'autres termes, la rapidité de la diffusion irait de pair avec la rapidité des objets d'enregistrement. Voilà pourquoi la vidéo entretiendrait des « affinités » avec la mode qui, d'une année à l'autre, est nécessairement amenée à changer. En fin de citation, le cinéaste mentionne également la ville de Tokyo comme objet privilégié de la vidéo par opposition à Paris. Il faut donc supposer, sans plus de précision pour l'instant, que l'urbanisme y est soumis lui-aussi à des effets de mode. Par hypothèse : la possibilité de diffuser instantanément – mais aussi, probablement, celle d'effacer puis de réenregistrer les bandes magnétiques – auraient nécessairement engendrer, aux yeux de Wenders, une dégradation des images. Le film, pour sa part, aurait ce « sens de la durée » et « de la valeur » qui font défaut à la vidéo dans la mesure où le négatif original est fixé *durablement*, qui plus est sous une forme transparente, ménageant la visibilité des images (les photogrammes). En d'autres termes, la *flexibilité* de la vidéo (diffusion et support) motiverait la discrimination identitaire postulée par le cinéaste.

Wenders envisage les rapports entre cinéma et vidéo sous l'angle d'une stricte

différenciation. À la vidéo correspondent des objets spécifiques et au cinéma d'autres objets tout aussi spécifiques. Suivant ce raisonnement, réaliser un film « dans le contexte de la mode » (selon la description donnée par Wenders) a nécessité d'enregistrer certaines images en vidéo puis de les intégrer au résultat final. Sur un mode réflexif donc, Wenders a filmé en 35 mm de nombreux écrans vidéo miniatures. Si ce geste est significatif pour la mise à distance qu'il opère, il atteste également une forme de rédemption. Ainsi, la vidéo ne saurait constituer, pour Wenders, un matériau premier, elle désigne toujours-déjà un objet de commentaire pris en charge par le film[625]. Or, une telle position n'est pas sans risquer un certain aveuglement. Pour preuve, cette déclaration faite par Wenders au journal *Le Monde* à la sortie du film :

> « Yohji contrôle tout de A à Z. Il maîtrise formidablement l'ensemble de sa maison. Au cinéma, il y a peut-être quatre ou cinq personnes capables d'en faire autant. Contrôler ne serait-ce que la production d'un film est indispensable. C'est une contrainte, c'est vrai, mais elle seule permet la liberté de ce que l'on appelle création. Elle en est la seule garantie. Plus que dans tout art au cinéma la création s'achète avec de l'argent. Le moindre plan ne coûte pas seulement le prix de la pellicule et de l'énergie dépensée. Tout coûte. En ce sens, Yohji est plus libre que moi. Mais il a, c'est vrai, davantage de responsabilités.[626] »

Il apparaît pour le moins ironique de déplorer la mainmise de l'économie dans la « création » cinématographique à la sortie d'un film comme *Carnet de notes*. Wenders y exprime, en effet, une profonde inquiétude à l'endroit de la vidéo sans songer une seule seconde que cette même vidéo pourrait lui garantir la « liberté de création » si difficile à conquérir au sein d'un mode de production traditionnel. Les propos cités évoquent d'ailleurs une situation décrite par Godard à la sortie de *Numéro Deux* en 1975, ou encore par Coppola à la sortie de *One from*

[625] « C'est la première fois que je travaillais avec l'ennemi, c'est-à-dire la vidéo ! Seulement, je me suis plus comporté en agent double qu'en collabo ! Car, plus tard, en visionnant mes quarante heures de bande-vidéo, l'idée m'est venu de les refilmer en 35. Ma grande surprise dans tout ça, c'est que l'image vidéo me donnait une image plus appropriée du travail de Yohji, dans son aspect éphémère et fugitif. », Michel Boujut, « Wim Wenders au pied de la montagne », *art. cit.*, p. 81. Également : « Ici, la vidéo n'est utilisée que comme phase intermédiaire ; j'ai repris sur film tout ce qui m'avait plu dans mes enregistrements vidéo. Ici, la "vidéo" a été sauvée en passant dans le "film". Je n'utiliserais justement jamais la vidéo s'il n'y avait rien d'autre à faire avec elle que de la vidéo. », Wim Wenders, « La révolution sans prétention à la vérité. Entretien avec Peter Buchka sur les possibilités de la prise de vue numérique » [1990], *La Vérité des images. Essais, discours et entretiens*, *op. cit.*, p. 108. Ou encore : « Chez moi, toute la vidéo se retrouve aussi dans le film ; elle est pour ainsi dire sauvée par son passage au film. Si elle n'était que vidéo – si elle ne devenait pas film –, je ne m'en occuperais peut-être pas. », Wim Wenders, « La vérité des images. Deux entretiens avec Peter W. Jansen » [1991], *La Vérité des images. Essais, discours et entretiens*, *op. cit.*, p. 81.

[626] Colette Godard, « Les deux timides », *Le Monde*, 24 mars 1989.

the Heart en 1982. À cette différence près – mais elle est de taille – que ces deux cinéastes désignaient alors la technologie électronique comme une solution providentielle. La vidéo offrait, en effet, selon Godard, la possibilité de reprendre la main sur la création en assumant personnellement, et à moindres coûts, toutes les étapes de la chaîne de réalisation d'un film. Et Coppola, pour sa part, mettait en avant les possibilités de contrôle offertes par l'électronique, permettant de prévisualiser une maquette du film sans engager aucun frais. L'un comme l'autre voyaient alors la vidéo comme une alternative aux entraves économiques des méthodes de tournage dominantes. Par ailleurs, comme nous le verrons, Wenders est avant tout préoccupé par le rendu particulier des images électroniques. Voilà pourquoi, semble-t-il, il ne mentionne jamais l'intérêt économique de la vidéo. Enfin, en dépit de leurs différences évidentes, Godard et Coppola ont également ceci de commun qu'ils n'associent pas la vidéo à une forme de dénaturation. Le cinéma, selon eux, peut effectivement s'adjoindre les services de l'électronique sans risquer de perdre son identité.

La plupart des critiques de la presse spécialisée reconduisent eux-aussi les idées de Wenders sans les questionner. À l'exception notable, cependant, de Lucien Logette qui leur oppose un démenti :

> « L'ennui, c'est que si l'on voit bien Yamamoto parler, et si on l'écoute car il dit constamment des choses intéressantes, on ne le voit que peu, ou mal, travailler. Le recours à la vidéo, *censée la mieux à même de capturer le vrai à sa source*, dès qu'il dessine, taille, coupe, rectifie ou redresse, produit ce curieux paradoxe qu'on à l'impression, l'œil trop près de la cible, de ne saisir que des gestes sans objet : on ne voit plus que la main, il manque la distance pour apprécier la fonction. C'est flagrant lorsqu'au détour d'une séquence, on voit Yamamoto rependre un modèle, tourner autour du mannequin, l'attaquer positivement à coups de ciseaux, taillant et découpant d'abondance : le visage réfléchi, la main, l'instrument vif comme l'éclair, tout y est, sauf le résultat obtenu ; on ne voit vraiment la robe ni avant, ni après. Certes, ce qui compte, c'est le mystère du geste créateur. Mais on en sort désappointé, le mystère demeurant entier […].[627] »

Logette a le mérite d'interroger ces « affinités » supposées entre la vidéo et la mode en confrontant la description empirique à la théorie. Le critique soulève, en effet, ce paradoxe : bien que la vidéo soit désignée par Wenders comme l'image la plus adaptée à la mode, le

[627] Lucien Logette, « Yohji's movie : Wenders filme Yamamoto », *Jeune cinéma*, n°197, octobre-novembre 1989, p. 21-22. (Je souligne.)

découpage et le montage empêchent la pleine lisibilité du travail du couturier. Logette déplore le « manque de distance » de la caméra et la fragmentation du montage, figurant une suite de gestes et d'expressions faciales coupées de leur contexte. En somme, le travail serait déconnecté de la production (les robes). Si un tel choix formel peut éventuellement se justifier par une volonté d'analogie entre la pratique du couturier et celle du cinéaste *via* le motif de la main[628], il invite cependant à problématiser l'assertion de Wenders. En quoi effectivement la vidéo serait-elle la mieux à même de « capturer l'esprit de [la] création [de Yamamoto][629] » si le découpage évacue la production artistique ? Cette question en convoque d'ailleurs une autre, plus générale : comment percevoir cette adéquation entre la vidéo et la mode ? Logette propose au moins un paramètre susceptible, selon lui, d'en rendre compte : la distance de la caméra au sujet filmé. Or, la distance n'est pas fonction de l'outil d'enregistrement ou à un niveau secondaire (selon l'aptitude des objectifs employés). C'est bien le cinéaste qui choisit d'installer telle distance entre l'objectif et le sujet selon la configuration spatiale offerte. C'est encore le cinéaste qui décide de juxtaposer une suite de gros plans sans dévoiler le détail des robes. Affirmer que la vidéo, en tant que telle, aurait des « affinités » avec la mode, c'est finalement faire l'économie d'une question fondamentale qui est celle du regard. C'est en effet le regard du cinéaste, par le découpage et le montage, qui organise une certaine visibilité. Il ne peut donc y avoir d'adéquation spontanée entre une technique d'enregistrement et un objet donné. La technique peut éventuellement faciliter le projet particulier de l'opérateur-cinéaste mais elle ne saurait, à elle-seule, témoigner une quelconque « affinité » envers tel ou tel objet. Comme ce fut le cas pour *Lightning Over Water (Nick's movie)*, Wenders personnifie ici la technique et évacue la question de ses usages.

Peut-être est-il possible d'affirmer que la caméra Sony Walkman a permis au cinéaste de satisfaire un certain usage. Mais cela ne signifie pas nécessairement que la vidéo, en bloc, c'est-à-dire toutes machines confondues, aurait des « affinités » avec la mode ou encore serait destinée à enregistrer *ce qui ne dure pas*. Il y a là une forme d'empressement théorique qui souligne surtout l'aversion épidermique du cinéaste pour certains usages vidéographiques désignés comme le tout de la vidéo. Par exemple : les images télévisées. À de nombreuses occasions, en effet, au moins depuis *Alice dans les villes* (1974), Wenders a sévèrement critiqué la télévision – « le poison des yeux[630] » – naturellement associée par sa technologie à la vidéo. Or, qu'est-ce que la télévision sinon un ensemble de programmes particuliers (tantôt sur film, tantôt sur bande magnétique, tantôt en direct) diffusés par différentes chaînes et

[628] La main de Wenders est régulièrement dans le champ, manipulant les moniteurs miniatures.
[629] Marjorie Alessandrini, *Le Nouvel Observateur*, *art. cit.*
[630] Wim Wenders, « Reverse Angle : New York City March 1982 (Quand je m'éveille) », *art. cit.*, p. 40.

consommés de diverses manières par les téléspectateurs ? Avec, bien sûr, des variations considérables selon les décennies et les pays. La vidéo ne saurait donc être confondue avec la télévision (ou même avec certains programmes comme les séries, par exemple, que Wenders décrit en 1982 dans son film *Chambre 666* comme le nouveau modèle esthétique du cinéma mondial[631]).

L'évocation du « mystère du geste créateur » par Logette fait très certainement référence aux propres déclarations de Wenders :

> « […] on ne peut rien faire voir du processus même de création. On ne peut pas entrer là-dedans, pas plus que chez un compositeur en train d'écrire une partition. Chez un architecte, peut-être, on peut montrer les croquis, mais peut-on montrer comment il envisage son bâtiment au milieu d'une rue, d'un quartier, d'une ville ? Il y a quelque chose de fermé là-dedans.[632] »

Il y a manifestement une contradiction entre ce constat d'impuissance et la croyance selon laquelle la vidéo pourrait « capter l'esprit de [la] création [de Yamamoto] ». Comment soutenir, en effet, que la vidéo effectue pareille prouesse et affirmer qu' « on ne peut rien faire voir du processus même de création » ? Si ce « processus de création » échappe à la vue, que montre alors la vidéo lorsqu'elle en capte « l'esprit » ?

2-b Gain optique, gain ontologique

L'analyse précise de plusieurs scènes permettra de cerner les usages électroniques privilégiés par Wenders. *Carnet de notes* s'ouvre sur l'image d'un fourmillement de neige électronique (fig. 47). Pour rappel, un tel phénomène se produit lorsqu'un moniteur est allumé sans recevoir aucun signal. Sur ce fourmillement, Wenders a choisi de faire apparaître le texte qu'il énonce lui-même en voix *over*. Les phrases défilent de bas en haut, tel un générique, à mesure que la voix les prononce. Seulement, ces phrases ne surgissent pas du bord inférieur du cadre pour ensuite disparaître par le bord supérieur. Elles semblent plutôt, par un effet de fondu, sourdre de la masse fourmillante puis y disparaître une fois prononcées (fig. 48). Nul doute que cette configuration est à recevoir comme une métaphore articulant la question de

[631] Dans ce film, Wenders demande à plusieurs cinéastes présents à Cannes en 1982 de s'exprimer sur cette influence télévisuelle. Le commentaire et les diverses déclarations ont été publiés sous le titre « Chambre 666 » dans *La Logique des images. Essais et entretiens*, *op. cit.*, p. 43-56.
[632] Colette Godard, « Les deux timides », *art. cit.*

l'identité (le thème central du commentaire) avec l'émergence des images vidéo (signifiée par la neige). Wenders explique, en effet, que la vie de l'homme moderne est affectée par de nombreux changements (langues, habitudes, villes, vêtements, etc.) qui interrogent l'idée même d'identité. Il précise également que les images elles-aussi changent très vite et pose trois jalons historiques associés à trois supports : la peinture, la photographie-le cinéma et la vidéo. Or, il est suggéré que cette dernière image – comme il a été esquissé plus haut – engagerait, par sa nature même, une déperdition identitaire. Wenders pose donc, en quelques minutes, une situation de crise touchant à égalité l'homme et les images. Dans ce contexte, le mouvement d'apparition-disparition des phrases énoncées illustrent la variabilité existentielle postulée. L'identité, métaphoriquement, irait de pair avec une certaine fixité. Or, les phrases ne font ici que translater. En outre, il n'est pas anodin que ces phrases disparaissent dans une masse électronique fourmillante. En 1989, cela fait effectivement plusieurs années que le cinéaste déplore une « inflation[633] » des images, exemplifiée par les chaînes câblées[634] et encore accélérée par l'essor de la vidéo domestique. Il y aurait de plus en plus d'images véhiculant de moins en moins de vérité. Plus il y aurait d'images, en somme, et moins elles seraient capables de dire le vrai. Le commentaire du film mentionne d'ailleurs, peu après ce plan de neige, « l'explosion des images électroniques […] en train de remplacer les images photographiques partout ». Ce fourmillement peut donc également métaphoriser un phénomène de dévoration informé par ce diagnostic. La technologie électronique, responsable d'une reproductibilité exponentielle, serait alors désignée comme une menace pour un cinéma argentique précarisé, de plus en plus minoritaire. Cette image inaugurale proposerait ainsi la vision d'un cinéma asséné de toutes parts, en passe de disparaître.

Par ailleurs, la neige électronique, cette « chair de l'image[635] », fait signe vers une détermination fondamentale. En effet, la neige apparaît telle une matière première lorsqu'il n'y a pas encore d'image à diffuser. Or, cette matière est manifestement assimilée à un grouillement susceptible à terme d'engloutir le cinéma. Si cette métaphore contribue à poser une certaine idée de la vidéo, elle procède également d'une tendance déjà observée visant à justifier des considérations théoriques par des arguments techniques. En effet, de la même

[633]« […] à mon avis, c'est l'une des plus graves maladies de notre civilisation et l'une des plus lourdes de conséquences que d'être à la merci de cette inflation d'images. […] Aujourd'hui, chacun d'entre nous est exposé chaque jour à une telle overdose d'images que ce que je viens de dire – que les images peuvent contenir une vérité latente – est presque un anachronisme. Car bien sûr, dans cette inflation, les images contiennent en même temps de moins en moins de vérité. Malgré tout, on trouve encore, je crois, justement au cinéma et à cause des efforts que le cinéma doit faire pour chaque image, un dernier bastion de ce sens de l'image dont j'ai parlé. », Wim Wenders, « La vérité des images. Deux entretiens avec Peter W. Jansen » [1989], *op. cit.*, p. 70.
[634] Voir les sessions de zapping inquiètes dans *Quand je m'éveille* (1982) et *Tokyo-Ga* (1985).
[635] Françoise Parfait, « Les spécificités technologiques », *Vidéo : un art contemporain*, *op. cit.*, p. 97.

manière que l'instantanéité de la diffusion vidéo conditionnerait, selon Wenders, une adéquation avec des objets d'enregistrement fugaces (la mode), le grouillement de la neige est désigné comme une puissance d'absorption fondamentalement néfaste. Peu importe finalement que Wenders ne formule pas la chose de front, optant plutôt pour une image métaphorique, la stratégie déployée n'est pas nouvelle. Il s'agit d'isoler une composante physique (la matière d'image) ou une capacité technique (la diffusion instantanée), d'en évaluer les effets dans un contexte précis puis de personnifier l'objet vidéo comme opérateur exclusif de la potentialité dégagée.

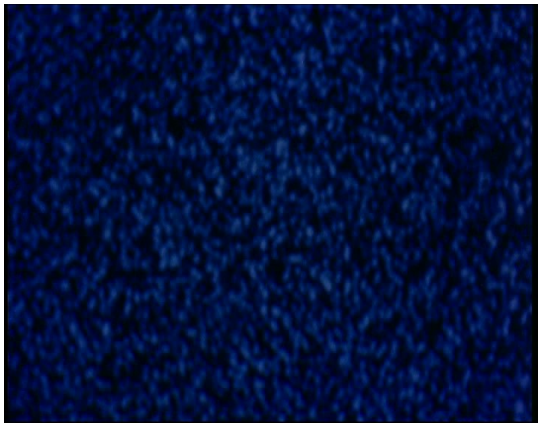

Fig. 47

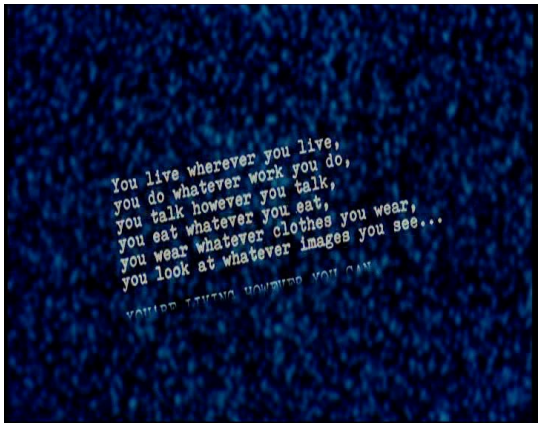

Fig. 48

Si la vidéo est ici convoquée plein écran, elle sera généralement intégrée, par la suite, à un dispositif comparatif. Par exemple, à ce premier plan de neige succède un « travelling-voiture[636] » enregistré sur pellicule. La caméra 35 mm est logée dans l'habitacle d'une voiture lancée sur le périphérique parisien. Le cadre est divisé en deux parties semblables : dans la moitié gauche figure le pare-brise derrière lequel défile le paysage urbain, et dans la moitié droite un moniteur miniature diffuse lui-aussi le « travelling-voiture » d'un paysage urbain (fig. 49). Si les deux panoramas se ressemblent à première vue, la signalétique permet de faire la différence : le paysage vidéo est japonais (il s'agit de Tokyo). La symétrie du cadre incite le regard à effectuer des allers-retours d'une moitié à l'autre tout en écoutant Wenders formuler ses interrogations à l'endroit de la vidéo. Notamment : « On a appris à faire confiance à l'image photographique, peut-on faire confiance aux images électroniques ? ». De fait, l'image composée par Wenders invite le public à mettre en œuvre cette interrogation par le simple exercice du regard. En effet, chaque spectateur, guidé par le commentaire, peut promener son

[636] Philippe Dubois, « Le Fil du rasoir. Petite ouverture sur le cinéma-mouvement de Wim Wenders », in Philippe Dubois, Catherine Petit, Claudine Delvaux, *Les Voyages de Wim Wenders*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Nuit Blanche », 1985, p. 24.

regard d'un écran à l'autre, du pare-brise au moniteur, afin d'évaluer l'écart entre les deux images. Or, quel savoir est-il susceptible de produire face à une telle configuration ? Les seules informations qu'il pourra dégager toucheront au *rendu* de l'image. Il pourra notamment penser que la vidéo est une petite image grossière, sans détails, ne respectant pas les couleurs naturelles et sujette aux parasites (des bruits de chrominance sont effectivement perceptibles). Par opposition, le 35 mm sera perçu comme un support offrant un rendu beaucoup plus fin, fidèle aux couleurs naturelles. À noter, au passage, que le paysage de gauche est enregistré *hic et nunc* depuis la voiture alors que celui diffusé en vidéo provient d'un autre espace et d'un autre temps. Cela contribue à désigner l'image argentique comme une prise directe et transparente sur le monde et la vidéo comme une petite image manipulable (Wenders opère d'ailleurs un retour en arrière cf. fig. 50). En somme, Wenders ne donne pas au spectateur les moyens de penser la vidéo autrement qu'une matière d'image en situation d'infériorité par rapport à la pellicule argentique. Par ailleurs, ce motif du paysage enregistré depuis un véhicule en mouvement est récurent dans le filmographie de Wenders. C'est pourquoi il n'est pas indifférent que le cinéaste l'ait précisément choisi pour la première scène intégrant un moniteur vidéo. Le cinéaste paraît se demander ce que deviendrait ses propres films (ses « paysages-films[637] ») en vidéo ?

Fig 49

Fig. 50

Ce geste comparatif à visée théorique, consistant manifestement à éprouver les limites de la nouvelle image, est réitéré lorsque Wenders découvre dans le bureau de Yamamoto un exemplaire du recueil de photographies *Hommes du XXème siècle* d'August Sander. Le cinéaste avait déjà filmé cet ouvrage dans *Les Ailes du désir* (1987), consulté par Homère (Curt Bois) à la Bibliothèque d'État de Berlin. Il précise d'ailleurs en voix *over* qu'il le

[637] *Idem*

connaît bien et qu'il l'aime autant que prétend l'aimer Yamamoto. Le livre apparaît d'abord fermé, posé sur un bureau encombré (en 35mm) puis feuilleté par le couturier (en vidéo cf. fig.). Le Japonais explique alors qu'il est particulièrement sensible aux visages et aux vêtements des individus photographiés car ils lui semblent tout à fait refléter les professions mentionnées en légendes. Il ajoute qu'à l'heure actuelle, en revanche, il est impossible de deviner la profession des passants car « tous se ressemblent ». Si le fil de la parole est conservé, la consultation du livre en vidéo est vite interrompue. Dès que le couturier fait mention des visages, Wenders bascule en effet sur une image 35 mm (fig.). Il s'agit apparemment d'une vue subjective du cinéaste lui-même en train de feuilleter l'ouvrage de Sander. Le livre est visible à l'avant-plan, posé sur une table qui occupe la profondeur du champ. L'arrière-plan compte deux autres ouvrages de photographies, un appareil photo et dans le coin supérieur droit du cadre, un moniteur miniature. Le moniteur continue de diffuser l'image vidéo de la consultation du livre par Yamamoto, celle-là même d'où provient la source sonore. Il y a donc deux livres de Sander dans le cadre, l'un filmé *hic et nunc* et l'autre diffusé en vidéo. Cette configuration reproduit, bien entendu, celle inaugurale du « travelling-voiture ». Si la consultation du livre en vidéo plein écran ne rendait pas justice au travail de Sander, recouvrant d'une couche opaque les images d'origine, la consultation du livre dans le coin du cadre, derrière l'écran miniature, réduit purement et simplement les photographies à de petites taches indistinctes. Au contraire, en 35 mm et à l'avant-plan, la finesse des contours et les nuances de sépia sont respectés. Présenter d'abord les photographies en vidéo puis en 35 mm invite, une fois de plus, le spectateur à prendre la mesure du dégât visible causé par le recours à la vidéo.

Par ailleurs, refilmer les photographies d'August Sander engage d'autres conséquences que filmer un paysage derrière un pare-brise, bien que les deux motifs soient chers à Wenders. Le projet des *Hommes du XXe siècle* est, en effet, gouverné par une croyance attachée à la photographie :

> « [La photographie] peut rendre les choses dans leur grandiose beauté, mais aussi dans leur cruelle vérité, comme elle peut aussi énormément tromper. Il nous faut pouvoir supporter de voir la vérité, mais surtout il faut que nous la transmettions à nos prochains et à notre descendance, qu'elle nous soit favorable ou non.[638] »

[638] August Sander, « Ma profession de foi envers la photographie. Les Hommes du XXe siècle » [1927], in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », 1997, p. 187.

S'il s'est agi pour Sander de dresser un inventaire de l'homme des années 1920-30 grâce à la photographie, c'est qu'elle permet, selon lui, de « voir la vérité ». Or, quelle autre capacité est prêtée au film argentique par Wenders sinon celle, précisément, de faire « voir la vérité ». Il y a donc une communauté de vue entre Sander et Wenders. Dans ce contexte, le geste de refilmage acquiert une portée significative. Refilmer les photographies de Sander en 35 mm n'engendre *a priori* aucune altération visible. La finesse et les nuances se retrouvent effectivement sur film. Cela permet d'ailleurs au spectateur de s'éclaircir le regard en quelque sorte, après la première consultation du livre en vidéo. De fait, l'usage de l'argentique effectué par Wenders s'inscrit dans une forme de continuité théorique et historique avec Sander. Il y a, en effet, un rapport de transparence entre le 35 mm et les photographies. En revanche, la vidéo opacifie considérablement le travail du photographe. Le phénomène est d'autant plus évident que les déclarations de Yamamoto établissent un rapport de causalité entre identité et lisibilité. Si en effet les visages et les vêtements dévoilent l'identité des individus photographiés (toutefois ramenée à leur profession), force est de constater que la matière d'image vidéo fait obstruction à leur pleine lisibilité. En conséquence, la vidéo serait symptomatique d'une déperdition identitaire. Le discours de Wenders trouve donc ici une illustration parfaite. Il faut noter, cependant, que le cinéaste, pour faire apparaître la vidéo plein écran au début de la scène, a filmé en 35 mm un moniteur diffusant les images. La procédure se dévoile par la présence de trames sur la surface de l'écran. Or, il va de soi qu'une telle manœuvre opacifie encore davantage l'image électronique.

Une fois de plus, la vidéo est désignée comme un rendu d'image particulier, rendu qui empêcherait ici l'identité de se donner à voir. D'après Wenders, en effet, plus l'image serait lisible, c'est-à-dire plus son rendu serait fin, et plus elle serait vraie. Le flou, le bruit, le scintillement, etc., toutes choses qui contrarient la visibilité moyenne, s'appréhenderaient de fait comme autant d'obstacles à la vérité. En s'appuyant sur Sander pour qui la photographie est capable de faire « voir la vérité », le cinéaste fait donc de la lisibilité un critère de discrimination ontologique entre cinéma et vidéo. En somme, les photographies de Sander filmées en vidéo ne permettraient plus à Yamamoto de pratiquer cette expérience ludique décrite à Wenders : éviter de regarder la légende pour essayer de deviner, à partir des seuls visage et vêtements, la profession du sujet photographié. Tous les sujets tomberaient dans l'indifférenciation.

La question de la lisibilité n'est pas nouvelle dans la filmographie de Wenders. Elle apparaît déjà explicitement dans le film *Tokyo-Ga* (1985) qui appartient comme *Carnet de notes* à la catégorie du « journal filmé ». Le film se compose d'images tournées à Tokyo au

printemps 1983 à l'occasion d'un voyage effectué dans un but d'investigation. Il s'agissait effectivement pour Wenders de *voir* ce que le Japon contemporain partageait encore avec les films de Yasujiro Ozu. Et comme dans *Carnet de notes*, la voix *over* du cinéaste formulait certaines analyses. Notamment :

> « Plus la réalité de Tokyo renvoyait une profusion d'images menaçantes, sinon inhumaines, plus grande et plus majestueuse encore me revenait en mémoire l'image tendre et bien ordonnée du Tokyo mythique des films de Yasujiro Ozu. Voilà ce qui peut-être n'existait plus, le regard encore capable de créer un ordre dans un monde de plus en plus confus, un regard qui parviendrait encore à rendre ce monde *transparent*.[639] »

La « profusion » d'images à ciel ouvert (panneaux publicitaires, affiches, écrans, etc.) entraînerait, selon Wenders, un phénomène d'opacification de la ville. Le Tokyo de 1983 serait, en effet, plus « confus » que celui des films d'Ozu. À ce titre, la première image contemporaine de la ville dans le film, après l'arrivée d'un train filmé au ras du sol (pastiche d'Ozu), est particulièrement significative. Il s'agit d'un plan général véritablement saturé de signes : on y voit des immeubles rehaussés de panneaux, des voies ferrées, des véhicules en tous sens, des grues de chantiers, etc. De fait, la ville aurait, en quelque sorte, perdu en lisibilité. Or, dès l'introduction du film, Wenders décrit le cinéma d'Ozu comme la « chronique » du « lent déclin d'une identité nationale »[640]. Il y a donc concomitance entre le constat d'une perte identitaire et celui d'une confusion visible du monde. Par ailleurs, Wenders commente l'importance des films d'Ozu en des termes qui évoquent le projet d'August Sander : « Pour moi, le cinéma ne fut jamais auparavant, et plus jamais depuis, si proche de sa propre essence et de sa détermination même, donnant une image utile, *une image vraie de l'homme du XXe siècle*.[641] ». On retrouve donc ici, à quatre années d'intervalle, le même diagnostic. Les photographies de Sander et le cinéma d'Ozu ont proposé « une image vraie de l'homme du XXe siècle » en vertu d'une certaine « transparence ». Le Japon d'alors était lisible, quoique sur le déclin, et les visages de Sander bénéficiaient d'un rendu tel qu'ils apparaissaient proprement transparents (au point où la profession du sujet pouvait s'y donner à voir). Il semblerait donc que la lisibilité travaille en profondeur la théorie distillée ici et là par Wenders au cours des années 1980.

Avec *Carnet de notes*, contrairement à ce qu'il a pu déclarer, Wenders ne s'est pas

[639] Wim Wenders, « Tokyo-Ga » [1985], *La Logique des images. Essais et entretiens*, *op. cit.*, p. 101. (Je souligne.)
[640] *Ibid.*, p. 98.
[641] *Idem* (Je souligne.)

engagé pas dans l'exploration d'un nouvel outil ; il s'est plutôt essayé à une démonstration. En effet, au lieu de réaliser une série de portraits électroniques, le cinéaste a préféré filmer des photographies d'August Sander. Mais s'agissant de deux techniques d'enregistrement différentes produisant des matières d'images différentes, il était presque impossible d'éviter les altérations. Employer le Sony Walkman supposait en effet de connaître ses capacités propres et d'ajuster le projet en fonction (éclairage, distance du sujet, etc.).

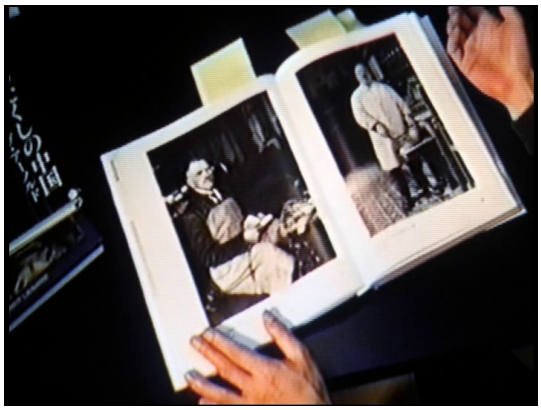

Fig 51

Fig. 52

2-c Plans-tableaux : la vidéo comme matériau de construction

En dépit de son manque de transparence, la vidéo est conviée à maintes reprises. Qu'il s'agisse de mettre en scène les moniteurs miniatures au sein d'une configuration à décrypter ou de faire apparaître les images électroniques plein écran comme matière première de l'énonciation, Wenders donne en effet à la vidéo une place de premier plan. Si bien que les déclarations alarmistes énoncées en voix *over* détonent quelque peu avec cette prodigalité. Si la vidéo paraît tellement suspecte, son usage témoigne paradoxalement d'une certaine confiance. Il ne viendrait, en effet, à l'idée d'aucun cinéaste de saborder volontairement son film en l'encombrant d'images indigentes ou hostiles. Or, Wenders multiplie les images électroniques figurant notamment Yamamoto, assis, témoignant de son goût pour le noir, de son aversion pour la symétrie, etc. La parole du couturier est d'ailleurs généralement recueillie en vidéo (la possibilité offerte par la machine d'enregistrer des durées importantes le justifie sans doute). Or, si spontanément la vidéo perd de son intérêt « au bout de six mois », quel statut attribuer à ces déclarations ? Tout est certes re-filmé sur 35 mm mais cette opération n'est tout de même pas une opération magique rédimant des image précaires menacées d'obsolescence. La théorie de Wenders dévoile ici sa part d'irrationnel. Il n'est rien

en soi qui condamne, en effet, la vidéo à une péremption précoce. Tout est question d'usage. L'enregistrement des paroles du couturier en vidéo ressortit à un usage documentaire qui relègue toute querelle de supports au second plan. La parole des artistes ou celle des témoins, c'est bien évident, n'est pas conditionné par le support qui la recueille ou par la machine qui l'enregistre. Elle est plutôt tributaire d'un certain traitement assumé par le cinéaste. Peu importe le support, seule compte en effet la mise en visibilité et/ou en audibilité de la parole. Quels fragments de discours Wenders a-t-il retenus ? Avec quelle(s) image(s) ces fragments ont-ils été associés ? Pour quels effets ? Le traitement documentaire est tout autant une question de respect du matériau que de point de vue du cinéaste.

À de nombreuses reprises, Wenders compose des plans-tableaux au sein desquels sont articulées plusieurs informations visuelles et sonores. Il appartient au spectateur d'inférer les rapports possibles entre ces informations de manière à dégager les idées suggérées par Wenders. Il s'agit notamment, dans le cas de la scène du défilé, de cerner plusieurs déterminations simultanément. Or, si la vidéo était condamnée à l'opacité, Wenders n'aurait certainement pas composé ces plans-tableaux. Il faut effectivement, pour cela, un minimum de charité accordée à la nouvelle image. Plus encore qu'à Godard, c'est certainement à Nicholas Ray que Wenders emprunte cette construction multi-cadres. Elle structure, en effet, de manière systématique *We Can't Go Home Again* (1973-1976), dont plusieurs extraits sont visibles dans *Lightning Over Water (Nick's movie)*[642]. À noter que l'électronique offre ici des facilités dont ne pouvait bénéficier Ray. Wenders emploie, en effet, un appareil de prise de vue miniature commercialisé à partir de 1989, pratiquement un prototype donc. Alors que Ray avait besoin de plusieurs projecteurs côte à côte, mis en route par intermittence, afin de recomposer son film en direct[643], Wenders exploite les possibilités de la diffusion électronique. Il peut ainsi construire son cadre au préalable, disposer le ou les moniteurs aux côtés d'autres objets (une livre, une gravure, un jouet, etc.) puis commander la diffusion des images électroniques. Le tout filmé en 35 mm. Les difficultés rencontrées par Ray sont donc ici évacuées par la vidéo et plus particulièrement par le Sony Walkman. Or, Wenders ne fait pas état de cette commodité d'exécution dans son commentaire. Il demeure focalisé sur l'absence

[642] Curieusement, Wenders décrit *Lightning Over Water (Nick's movie)*, à la sortie du film, comme la continuation des recherches formelles de Ray sur « l'éclatement de l'écran » : « Nicholas Ray avait déjà pas mal d'idées sur l'utilisation de la vidéo, sur l'éclatement de l'écran en particulier... Ça se voit dans les extraits de son propre film. Et moi, je sens souvent que la forme que notre film a maintenant est presque une continuation des idées de Nick, celles qu'il a exprimées dans son dernier film. Je suis très content de ça. » Dominique Rabourdin, « Entretien avec Wim Wenders », *art. cit.*, p. 12.

[643] Pour plus de précision, voir le chapitre « *We Can't Go Home Again* » de l'ouvrage-somme de Bernard Eisenschitz, *Roman américain. Les vies de Nicholas Ray*, *op. cit.*, p. 485-506. Le documentaire de Susan Ray *Don't Expect Too Much* (2011) propose, quant à lui, une reconstitution du dispositif de projections mis en place par Ray.

de négatif original et l'opacité de la matière d'image électronique.

L'analyse de certains plans-tableaux permettra de saisir quelques stratégies mises en place par Wenders. Premier cas de figure : le défilé Yamamoto, présenté au sein d'un plan composite divisé en trois parties (fig. 53). À la gauche du cadre figure un poste de télévision et à la droite un moniteur miniature. Comme dans *Numéro Deux* de Godard, ces deux cadres sont cernés par du noir. Au-dessus d'eux, la piste du défilé traverse toute la longueur du plan. Le public, de dos, est dans l'ombre ; il se fond sans difficulté au noir qui borde les moniteurs. Le poste diffuse les préparatifs du défilé : on y voit Yamamoto affairé, retouchant les robes à même les modèles. Le moniteur miniature diffuse, quant à lui, une image de Yamamoto, assis, en train de parler. Puis, au-dessus des deux cadres, sur la piste, les mannequins ne cessent de défiler. Une telle construction, pour factice qu'elle puisse sembler, invite à spéculer sur des rapports possibles. Tout d'abord, il faut bien noter que les deux moniteurs se situent dans la partie inférieure du cadre. *Sous* le défilé donc, se trouve le couturier, à gauche en train de travailler, à droite en train de théoriser. En d'autres termes, sous le défilé se trouve, en quelque sorte, ce qui l'a fait advenir à savoir : Yamamoto. Si plusieurs images sont données à voir en même temps, Wenders module le volume sonore de manière à singulariser les déclarations du couturier. Le défilé est ainsi inauguré par le thème musical du film (composé par Laurent Petitgand) ponctuellement scandé par le crépitement des appareils photos du public puis après une quarantaine de secondes, Wenders en diminue le volume et donne la parole à Yamamoto depuis le moniteur miniature :

> « Avant je pensais que mes vêtements n'avaient pas de nationalité. Je crois que je travaille pour des gens qui n'existent pas. Ce n'est ni pour les Japonais, ni pour les Français, ni pour les Américains. Mes vêtements ne devraient pas avoir de nation. Mais quand je suis venu à Paris, […] on m'a fait comprendre que j'étais japonais. On m'a dit mille fois : "Vous représentez la mode japonaise". Je protestais contre cette idée. […] Naturellement, je suis japonais : je suis né au Japon mais je ne représente pas toute la mode japonaise. C'était un vrai conflit en moi. »

La parole de Yamamoto est donc réflexive. Elle commente la manière dont son travail est généralement reçu. Le poste de télévision propose donc une captation du travail du couturier, ramené à ses gestes et son regard, et le moniteur miniature un commentaire de ce travail. Le « conflit » mentionné par Yamamoto est, en quelque sorte, livré à l'analyse du public. En effet, le dispositif mis en place par Wenders invite chaque spectateur, tout en écoutant le couturier, à

regarder ses créations – en cours de réalisation ou portées par les mannequins défilant – afin d'évaluer leur représentativité éventuelle. Ces vêtements échappent-ils à toute influence culturelle ? Sont-ils universels (tel que le suggère Yamamoto lorsqu'il déclare que ses « vêtements ne devraient pas avoir de nation ») ? Etc. Wenders privilégie une structure ouverte invitant chaque spectateur à interroger le travail du couturier à partir de ses déclarations. Le multi-cadres permet donc au cinéaste de réunir plusieurs données de façon à susciter un questionnement précis, sans toutefois y apporter lui-même de réponse.

Cependant, Wenders n'emploie pas exclusivement cet « éclatement de l'écran[644] » afin d'encourager la réflexion du spectateur. Il arrive, en effet, que les moniteurs vidéo soient placés à côté d'objets ou d'images dans un but uniquement illustratif. Cet usage redondant apparaît, par exemple, lorsque Yamamoto oppose garçons et filles : « Les garçons vivent toujours dans leur imagination, dans leurs idées, dans leurs pensées, mais les femmes vivent leur vie dans la réalité. ». Dans la partie droite du cadre figure le moniteur miniature diffusant l'image de Yamamoto en train de prononcer la phrase reproduite. Dans la partie gauche, la main de Wenders, de la même taille que le moniteur, tient un jouet, un petit avion bleu moucheté de points blancs et jaunes portant l'inscription « *Training Plane* » (fig. 54). La tête du pilote, de couleur rouge, pointe hors du cockpit. À l'arrière-plan, sur la table où le moniteur est posé, figurent deux aplats colorés, l'un rouge et l'autre bleu. Une telle configuration, semble-t-il, ne laisse pas une grande marge d'interprétation. Le jouet est, en effet, à la fois un objet caractéristique de l'enfance et le site d'un investissement imaginaire précoce. Il illustre donc ici cette idée que « les garçons vivent toujours dans leur imagination ». Les aplats bleu et rouge renvoient, quant à eux, aux couleurs vives des univers enfantins (vêtements, peluches, jouets, etc.). Mais si le rapport entre le jouet et la parole demeure assez limité, il est possible de dégager, à un autre niveau d'analyse, l'hypothèse d'un commentaire sur la vidéo. En effet, ce plan-tableau établit visuellement un rapprochement entre deux objets significatifs : le moniteur vidéo et le jouet. Au-delà de la simple illustration, peut-être Wenders a-t-il donc également souhaité établir une analogie ? Le Sony Walkman serait ainsi perçu comme un jouet, un objet ludique qui n'impliquerait aucune responsabilité, aucun engagement moral. Par ailleurs, l'inscription « *Training Plane* » c'est-à-dire « avion d'entraînement », peut aussi éclairer cette analogie. La pratique vidéographique pourrait en effet représenter, aux yeux de Wenders, une forme d'entraînement précédant la pleine maturité de la pratique cinématographique. Une telle supposition a l'intérêt de reconduire à la fois le principe de non-identité et la hiérarchie entre cinéma et vidéo diversement déclinés par

[644] Dominique Rabourdin, « Entretien avec Wim Wenders », *art. cit.*, p. 12.

Wenders.

Autre exemple. Lorsque Wenders demande à Yamamoto ce qu'il ferait s'il devait changer de métier, celui-ci répond : « […] un métier de femme. J'attendrais à la maison, ma femme [irait] au travail, moi je ne [ferais] que regarder la télé, je [lirais], j'[attendrais] qu'elle rentre. […] En japonais, on dit *himo*. Ça veut dire "une laisse" ». Le plan-tableau composé pour l'occasion, une fois de plus, est dans un rapport redondant avec les paroles. Le moniteur miniature est, en effet, posé sur une gravure de femme mimant la déférence, mains jointes et tête baissée. Figure également, sur la gauche, un prisme bleu que Wenders saisit de la main et fait miroiter pendant que le couturier parle. Enfin, détail significatif : de tous les moniteurs enregistrés dans le film, celui-ci est le seul relié à un fil apparent. Dans les autres plans, en effet, Wenders fait en sorte de dissimuler les connectiques. Or, bien entendu, ce fil illustre la laisse évoquée par Yamamoto. De sorte que le moniteur relié devient une incarnation machinique de Yamamoto lui-même se fantasmant *himo*.

Fig. 53

Fig. 54

Il arrive également que Wenders emploie cet écran miniature pour lui-même, sans composer de mises en scènes minimalistes. Par exemple, sur une image vidéo plein écran de Yamamoto, retouchant une pièce de prêt-à-porter au milieu d'un public étudiant, est entendue la voix du couturier, enregistrée à un autre moment, racontant ses années d'apprentissage à Paris. Après quelques secondes, un moniteur miniature, tenu de la main par Wenders, surgit par le bord inférieur du cadre. L'image diffusée est celle du couturier assis, énonçant les paroles entendues. La voix *over* devient donc voix *in*. Le moniteur ressemble à un *post-it* apposé sur le cadre. Puis, après quelques secondes encore, Wenders baisse le bras et le moniteur quitte le champ. L'image miniature ne semble pas jouer ici un grand rôle. Elle n'entretient, en effet, aucun rapport redondant ou détonant avec la captation de Yamamoto au

travail. Quel est alors l'intérêt de la faire apparaître ? Par hypothèse, ce moniteur pourrait amener le spectateur à prendre conscience que l'image plein écran n'est pas la matière première du film. La main dans le champ provoquant effectivement un saut énonciatif et donc un effet de distanciation – confirmant, par ailleurs, que la vidéo est toujours déjà une copie.

2-d Perspectives d'avenir

Après environ cinquante minutes de film, Wenders fait une découverte importante :

> « Tout à coup, en pleine rue, à Tokyo, je me suis rendu compte que l'image propre de cette ville pourrait très bien être une image électronique, et pas seulement mes images soi-disant "sacrées" sur pellicule. Dans son propre langage, cette caméra vidéo saisissait cette ville d'une façon appropriée. J'étais épaté. Un langage d'images ce n'était donc pas vraiment le privilège du cinéma. Ne fallait-il pas tout repenser ? La notion d'identité aussi bien que les notions de langage, d'image, d'auteur... Peut-être nos auteurs futurs étaient-ils aussi les faiseurs de publicité, de vidéoclips, de jeux électroniques, de langages d'ordinateurs, oh là là...[645] »

Les paroles du cinéaste sont accompagnées par des images électroniques plein écran enregistrées dans les rues de Tokyo, la nuit. La caméra est d'abord portée par Wenders puis elle balaie le paysage depuis l'habitacle d'une voiture. La musique, répétitive, installe quant à elle une certaine tension. Ces images re-filmées depuis un moniteur se singularisent par leur manque de transparence : les contours sont mal définis et des trames apparaissent à la surface de l'écran. En outre, l'enregistrement électronique semble densifier la présence lumineuse au sein de la ville. Au lieu d'être diffuse, en effet, la lumière est comme dessinée par des cernes bleus. Or, peut-être est-ce dans cette forme d'insistance que Wenders a vu la possibilité d'une image électronique « appropriée ». Une image juste de Tokyo serait, par hypothèse, une image qui en soulignerait la facticité.

La déclaration reproduite indique plusieurs confusions révélatrices d'une certaine idée de la vidéo et plus généralement d'une certaine idée de la technique. Tout d'abord, Wenders oppose l'électronique à l'argentique sans jamais poser la question du regard. Le cinéaste postule, en effet, une matière élective pour un sujet donné comme s'il y avait naturellement des « affinités » entre les deux objets (Wenders le mentionnait toute à l'heure). Ensuite, l'usage

[645] Wim Wenders, « Carnet de notes sur vêtements et villes » [1989], *La Vérité des images*, *op. cit.*, p. 126-127.

fait du mot « langage » pose problème. Il est bien évident, en effet, que la vidéo en tant que telle n'a pas de langage en propre, opposé à celui – supposé – du cinéma. En tant que système de signes, un langage suppose toujours l'établissement d'un ensemble de règles conventionnelles. Il n'y a pas de langage vidéographique ou cinématographique inné, tel que la caméra le parlerait d'elle-même. Le « mode de représentation primitif » et le « mode de représentation institutionnel »[646], par exemple, sont l'équivalent de deux langages différents, tous deux cinématographiques, établis par conventions. La vidéo désigne soit un outil d'enregistrement – une caméra – soit, par prolongement, la technologie électronique, mais elle ne saurait désigner un langage singulier. Affirmer que la vidéo possède un langage propre relève, en quelque sorte, d'une personnification car cela suppose une intentionnalité derrière chaque machine, responsable d'une mise en forme conventionnelle. De même, l'affirmation d'une « écriture vidéographique » générale (Philippe Dubois) est problématique car une telle écriture est censée inclure, par définition, toutes les virtualités électroniques ramenées à des possibilités langagières. L' « écriture vidéographique » équivaudrait donc *grosso modo* à tout ce que peut une caméra électronique couplée aux ressources d'une régie vidéo. Au contraire, un langage ou une écriture vidéographiques impliquent plutôt un ensemble clos de conventions déterminées correspondant à une certaine manière d'employer les possibilités de l'électronique. Il n'y a donc de langage ou d'écriture vidéographiques que particuliers. Dans ce contexte, cela n'est plus l'adjectif « vidéographique » qui est discriminant mais plutôt la référence à un mode langagier ou à un artiste. Par exemple, Godard exploite un langage vidéographique particulier tout comme Bill Viola en exploite un autre, non moins particulier. L'adjectif « vidéographique » fait uniquement référence à la technologie employée, il ne saurait déterminer de formes langagières précises.

Enfin, le questionnement final de Wenders effectue un court-circuit déjà rencontré. Le cinéaste égrène, en effet, plusieurs professions employant la technologie électronique. Or, la vidéo ne saurait être réduite, même en 1989, à ces quelques professions. Il s'agit, en effet, d'usages particuliers dirigés vers des des buts particuliers (vendre, promouvoir, attirer, etc.) mais ils n'épuisent pas la vidéo en tant que telle. Pour preuve : Wenders lui-même exploite les possibilités du Sony Walkman, non pour pour faire de la publicité ou réaliser un vidéoclip, mais pour composer son *Carnet de notes*. Une fois de plus donc, le cinéaste pose la situation en termes de destitution. Les réalisateurs de clips et autres concepteurs vidéo-ludiques remplaceraient à terme les cinéastes et cela, parce que la vidéo serait elle-aussi un « langage d'images ». Qu'est-ce à dire ? Le cinéaste opère ici une confusion entre ce que peut la vidéo et

[646] Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, *op. cit.*

ce à quoi elle est ponctuellement employée en 1989. Wenders occulte complètement la possibilité de réaliser des films en vidéo, s'inquiétant plutôt du renversement possible du cinéma. À ses yeux, le cinéma et la vidéo seraient donc résolument antithétiques. Puisque la vidéo est fondamentalement mercantile, naturellement inapte à la vérité et irréductible au cinéma, l'inflation des images électroniques ne saurait entraîner qu'une marginalisation progressive du cinéma.

Encore une fois, il faut noter que Wenders ne voit précisément dans la vidéo qu'une matière d'image. C'est, en effet, les images électroniques de Tokyo qui incitent le cinéaste à attribuer un potentiel propre à la nouvelle image. C'est en regardant ces images que Wenders fait sa découverte. Or, ces images, on l'a vu, se singularisent par leur matière et par la façon, plus précisément, dont cette matière transforment les lumières de la ville. Par hypothèse donc, la prise de conscience auquel assiste le spectateur sur un mode quasiment performatif serait le fait d'une adéquation entre une matière d'image et un objet donné, Tokyo. Or, la matière d'image du Sony GV-8 Video Walkman n'est pas une donnée identitaire stable qui caractériserait l'entité « vidéo » une fois pour toutes. La matière d'image est notamment fonction du support matériel – la bande magnétique – qui a connu plusieurs formats au fil des ans affectant nécessairement l'aspect des images enregistrées. Du format deux pouces au format demi-pouce (le VHS par exemple), la vidéo n'a pas fondamentalement changé d'identité. Pourtant, il est incontestable que sa matière d'image a changé. De même avec les formats DV, mini-DV puis HDV. Bien qu'elle offre une résolution d'image très haute (une matière d'image très fine donc), il serait absurde, par exemple, d'affirmer que la vidéo numérique HD a tourné le dos à sa véritable identité supposément fixée par une matière analogique opaque. La matière d'image est également fonction d'autres paramètres comme le choix des objectifs. En 1975, en conférence de presse à Cannes, Godard informe, par exemple, qu'il a remplacé tel objectif par tel autre afin d'obtenir pour *Numéro Deux* de meilleures images que l'O.R.T.F.[647]. Or, bien que ce geste ait conditionné à dessein un changement de matière d'image, il serait également absurde d'affirmer que *Numéro Deux* tourne le dos à l'identité de la vidéo. Au contraire, l'identité de la vidéo est plutôt le produit d'une diversité technique étalée sur des dizaines d'années et partagée entre plusieurs rendus d'images. En privilégiant l'hypothèse selon laquelle la matière d'image aurait motivé l'analyse de Wenders, il faut bien admettre que la prise de conscience du cinéaste aurait pu tout aussi

[647] Jean-Luc Godard, « Warum ich hier Spreche... », *art. cit.*, p. 98 : « Nous avons […] obtenu une meilleure qualité d'image que l'O.R.T.F., par exemple. Pourquoi ? Parce que nous fabriquons une image télévisée avec une conscience cinématographique, si vous voulez. Nous avons utilisé des objectifs Pentax qui ne sont pas d'une qualité extraordinaire mais qui, associés à une bonne caméra de télévision, donnent un meilleur résultat que le zoom Angénieux le plus au point sur la grosse caméra Thomson. »

bien ne pas advenir si une autre caméra électronique, générant une autre matière d'image, avait enregistré ces images de Tokyo. On retrouve donc ici un phénomène de croyance semblable à celui, déjà commenté, qu'avait provoqué les images vidéo de Nicholas Ray dans *Lightning Over Water (Nick's movie)*. La matière opaque qui donnait à Ray une apparence fantomatique était alors passée sous silence par Wenders, préférant attribuer ce phénomène à une puissance de révélation propre à la vidéo. Mais que serait devenue cette analyse si Tom Farrell avait filmé Ray avec les moyens vidéo de Godard ? En effet, il semble que ces considérations ontologiques ne tiennent que par la matière d'image. Or, la matière d'image est surdéterminée par nombre de paramètres techniques, elle est donc éminemment variable.

Dans la voiture, Wenders établit un dispositif de comparaison semblable à celui des premières minutes du film : un moniteur miniature occupe la moitié gauche du cadre et le pare-brise la moitié droite. L'écran vidéo diffuse lui-même un « travelling-voiture » où défilent en contre-plongée des immeubles tokyoïtes couverts de panneaux publicitaires lumineux. Derrière le pare-brise défile Paris la nuit. Le cinéaste énonce alors les conséquences de sa découverte :

> « Et le cinéma ? Cette invention du XIXe siècle, ce bel art du temps mécanique, ce beau langage de lumière, de mouvement, de mythes, d'aventures, qui savait parler d'amour et de haine, de paix et de guerre, de vie et de mort, qu'est-ce qu'il allait devenir ? Et tous ces artisans, derrière les caméras, derrière les projecteurs, derrière les tables de montage, est-ce qu'ils allaient tous apprendre un autre langage ? Est-ce qu'il y allait y avoir un artisanat électronique, un artisanat numérique ? Et ce nouveau langage d'images électroniques, est-ce qu'il serait capable de montrer l'image de l'homme du XXe siècle comme l'appareil photo d'August Sander, ou la caméra de John Cassavetes ?[648] »

En prolongement des considérations glosées plus haut, Wenders pose frontalement la question de l'avenir du cinéma. Puisque la vidéo serait capable de donner une image « appropriée » de Tokyo, la pellicule serait comme démise de ses fonctions, destituée. Entre bande magnétique et pellicule, il n'y aurait pas de cohabitation possible. Voire même : l'essor de la première entraînerait la perte de la seconde. En conséquence, puisque cinéma et pellicule sont comme consubstantielles aux yeux de Wenders, le cinéma n'aurait peut-être plus longtemps à vivre... Le « cinéma électronique » rêvé par Coppola apparaît donc ici comme une contradiction dans les termes. Ensuite, Wenders décrit le cinéma en termes de capacités sans insister, comme à

[648] Wim Wenders, « Carnet de notes sur vêtements et villes » [1989], *art. cit.*, p. 127.

son habitude, sur la question de l'usage. C'est, en effet, le cinéma lui-même qui « sait parler » de tous ces thèmes égrenés (« *can speak of* »). Par opposition, c'est également la vidéo elle-même qui ne serait peut-être pas « capable de montrer l'image de l'homme du XXe siècle » (« *be capable of* »). La mention finale des appareils de prise de vue est d'ailleurs symptomatique. C'est, en effet, l'appareil photo de Sander et la caméra de Cassavetes qui ont pu montrer cette image de l'homme du XXe siècle. Il y a ici un décentrement, de l'homme à la machine, qui atteste discrètement un phénomène de croyance déjà relevé : la machine elle-même, indépendamment de tout usage, aurait en propre un certain pouvoir de monstration, de révélation. Or, les thèmes mentionnés par Wenders (« mythes », « aventures », « amour », « haine », « paix », « guerre », « vie », « mort ») ne sont pas *ontologiquement* liés au cinéma en tant que tel. Ils le sont plutôt *historiquement*. Ils correspondent, en effet, à un certain usage du cinéma, principalement narratif. Convoquer cette liste en regard du « cinéma des premiers temps », par exemple, peut paraître incongru. Connaissant, par ailleurs, l'admiration de Wenders pour John Ford, il n'est pas surprenant de retrouver ces grands thèmes aux résonances mythologiques. Seulement, ils ne sauraient délimiter les contours propres du cinéma. Par ailleurs, le cinéaste soulève un problème déjà posé par Jacques Tati à savoir : les gens de cinéma devront apprendre de nouveaux gestes, un nouveau savoir-faire, s'ils travaillent en vidéo. Cependant, là où Tati se montrait plutôt pragmatique, inventant une méthode hybride passant par le report du matériel vidéo sur 16 mm afin de retrouver les gestes du montage argentique, Wenders adopte un ton pour le moins alarmiste. En effet, s'il énumère différents groupes d'artisans (opérateurs, éclairagistes, monteurs), c'est bien pour établir l'ampleur d'un dégât. Ce que semble suggérer Wenders, c'est que tous ces gens vont devoir désapprendre leur métier (la version anglaise du commentaire l'établit d'ailleurs explicitement : « *would they have to unlearn everything ?* »). La vidéo, de fait, n'entraînerait rien d'autre qu'une perte.

2-e Le basculement de la haute définition

À l'occasion d'un colloque tenu à Tokyo en novembre 1990, Wenders a effectué une intervention sur le thème de la vidéo haute définition. Il revient notamment sur la question de la matière d'image électronique :

« L'année dernière, grâce à la générosité de NHK et de Sony, j'ai eu l'occasion et le

> privilège de travailler avec le nouveau médium haute définition dans les studios et avec les techniciens de NHK. […] Les expériences que j'ai faites cette année-là ont changé ma conception de la vidéo. Je suis maintenant prêt à croire que le médium électronique peut être un outil adéquat pour voir et pour montrer. L'image électronique est enfin en mesure de représenter fidèlement un objet sans se heurter immédiatement aux limites de la structure nettement visible des quatre cents ou cinq cents lignes de l'image. On a clairement effectué ici un saut quantique qui, je suppose, aboutira à la maturité de la vidéo et de la télévision. Vidéo et télévision pourront enfin se montrer justes envers leur nom latin.[649] »

Un telle déclaration met à mal la pertinence des considérations théorique énoncées dès les premières minutes de *Carnet de notes*. Pour rappel, en effet, Wenders se demandait si l'on pouvait faire confiance aux images électroniques dans la mesure où il n'y avait pas de négatif original pour en garantir l'identité stable. Chaque image électronique, désignée comme douteuse, était alors ramenée au statut de copie. En conséquence, plus loin dans le film, le cinéaste interrogeait la capacité de la vidéo à témoigner pour les générations futures. Or, il semble bien que cette construction théorique ô combien discutable (le signal vidéo analogique joue encore théoriquement le rôle d'un original) dissimule finalement une obsession pour la matière d'image. Il n'est certainement pas indifférent que le changement soudain de « conception » évoqué ci-dessus ait eu lieu après avoir pris connaissance de la vidéo haute définition. D'autant plus qu'en vidéo numérique (Wenders l'évoque plus loin dans sa déclaration), les possibilités de manipulation sont décuplées car le truquage ne se dévoile plus. Il semble donc finalement que peu importent les modalités d'enregistrement puis de restitution des images, seul compte le rendu. Wenders défend moins le photogramme comme unité fondamentale du cinéma que la transparence des images comme voie d'accès à la vérité. Il ne s'agit, selon lui, que de « voir » et de « montrer ».

Mais une fois de plus, le cinéaste n'évite pas les travers d'une croyance spontanée et sans nuance au potentiel des images. En effet, à partir du moment où la vidéo peut rivaliser avec la finesse de l'image argentique, elle est en mesure d'atteindre, écrit-il, sa « maturité ». En résumé : l'image analogique était donc douteuse, infantile, tandis que l'image numérique, qui permet la haute définition, correspondrait à l'âge adulte de la vidéo. Or, il va de soi qu'une image haute définition n'est pas automatiquement vraie et une image basse définition automatiquement fausse, sur base de la seule résolution. Les archives compilées en vidéo analogique ont incontestablement une valeur documentaire malgré leurs « quatre cents ou

[649] Wim Wenders, « High Definition » [1990], *La Vérité des images*, *op. cit.*, p. 112.

cinq cents lignes » mentionnées. De même, une image numérique haute définition peut être au service – c'est l'évidence – d'une mystification selon la cadrage adopté, les coupes effectuées, etc. Wenders pense donc l'image seule, comme détentrice d'un potentiel variable de vérité. Plus l'image est fine et détaillée et plus sa capacité à dire le vrai serait grande. Une telle conception s'enracine manifestement dans un fonds idéologique. En effet, Wenders range le cinéma argentique sous une certaine idée de la photographie, pensée comme « exactitude[650] ». Or, la vidéo analogique, flanquée d'une matière opaque, irait à l'encontre de cette filiation.

Plus loin, alors qu'il interroge les effets possibles du numérique, Wenders décrit certains des problèmes posés par la vidéo analogique :

> « […] j'ai toujours tenu pour l'un des plus grands méfaits culturels le fait que la vidéo – l'ancienne vidéo conventionnelle – ait remplacé et très largement détruit la culture initiale de la narration en images – c'est-à-dire le cinéma, bien avant qu'il n'ait été en mesure de le faire lui-même. L'image électronique a développé son propre langage, beaucoup plus simple et primitif que le langage élégant du cinéma qui avait eu une croissance organique. Essentiellement en raison de ses propres limites, par exemple dans le domaine de la netteté de l'image et de la résolution, la télévision a éliminé la beauté du plan d'ensemble qui correspondait si bien à l'œil humain pour la remplacer par des gros plans simplets.[651] »

De manière symptomatique, Wenders superpose plusieurs objets. Tout d'abord, l' « ancienne vidéo conventionnelle » et la télévision. Il est, en effet, problématique de mentionner un prétendu « langage » de la vidéo, avec sa connotation essentialiste, avant de souligner la primauté du gros plan à la télévision. Si certains concepteurs de programmes télévisés ont effectivement privilégié les gros plans et autres plans rapprochés, c'est avant tout pour se plier aux conditions particulières de la consommation à domicile[652]. Mais il n'est rien dans la technologie électronique elle-même qui ait nécessairement conduit à l'usage systématique du gros plan. Par exemple, s'il contient effectivement plusieurs gros plans, *Parade* (Jacques Tati, 1974) adopte un découpage incluant des plans d'ensemble électroniques sans forcément réduire les (télé)spectateurs à la pure et simple cécité. Le gros plan relève d'un usage télévisuel courant, notamment au cours des premières années d'après-guerre, mais il ne saurait être considéré comme l'unité de base d'un langage vidéographique. À noter, au passage, que

[650] François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, *op. cit.*, p. 277-279.
[651] Wim Wenders, « High Definition » [1990], *op. cit.*, p. 113.
[652] Sur ce point, voir une fois de plus les travaux de Gilles Delavaud cf. *supra*, p. 26.

ce terme de « langage », comme il a déjà été mentionné, convient ici fort mal dans la mesure où le langage suppose un ensemble de conventions. Or, comme à son habitude, Wenders semble postuler un langage naturel obéissant aux seules déterminations techniques (les « limites » de la « netteté » et de la « résolution »). Autre superposition : entre une prétendue « culture initiale de la narration en images » et le cinéma. Wenders, en effet, réduit ici considérablement le cinéma en le décrivant comme essentiellement narratif. Par ailleurs, il est absurde d'affirmer de but en blanc que l'image électronique détruit la narration. Là aussi Wenders se garde bien de détailler. De quelle image s'agit-il ? De quelle narration ? Tout est, encore une fois, question d'usage.

En dépit de positions résolument différentes, Wenders partage avec Antonioni un usage expérimental de la vidéo. Seulement, si le premier entend démontrer l'intérêt de l'électronique, le second cherche plutôt à justifier ses inquiétudes par l'image. Dans *Carnet de notes*, le cinéaste re-filme en effet de nombreux écrans électroniques dans le but d'établir une relation de correspondance entre la précision optique et l'accès à la vérité. Par ailleurs, bien que l'idée de vidéo induite ici s'oppose de manière symétrique à celle de *Lightning Over Water (Nick's movie)* – en 1980 la vidéo révélait, en 1989 elle opacifie –, comme nous l'avons évoqué, il se dessine tout de même une récurrence dans la manière dont Wenders aborde la vidéo. Pour le cinéaste, en effet, et malgré la manipulation du Sony Walkman, la vidéo est avant tout une matière d'image, un rendu. Le retournement spectaculaire opéré avec la découverte de la haute définition s'accompagne d'ailleurs d'un geste significatif de marginalisation. Wenders fait, en effet, de la vidéo jusque là critiquée un objet historique (« l'ancienne vidéo conventionnelle ») sur base de cette différenciation matérielle. Mais comme nous allons le voir, ce revirement ne signera pas un apaisement définitif. En 1995, dans *Lisbonne story*, Wenders poursuivra ses critiques générales en oubliant la haute définition.

3. Les séductions de la vidéo : *Lisbonne story*, 1995

3-a Le film de la « guérison »

Réalisé six ans après *Carnet de notes sur vêtements et villes*, *Lisbonne story* poursuit l'entreprise critique de Wenders à l'endroit des images électroniques. Si le premier film recueillait directement les considérations théoriques du cinéaste énoncées en voix *over*, celui-ci les confie aux deux personnages principaux. *Lisbonne story* est, en effet, un film de fiction remployant des personnages déjà présents dans la filmographie de Wenders, Philip Winter (Rüdiger Vogler), devenu ici preneur de son (après avoir été notamment photographe errant ou détective) et Friedrich Monroe (Patrick Bauchau), le réalisateur européen découvert dans *L'État des choses* (1982). L'intrigue se résume comme suit : Monroe, en tournage à Lisbonne, sollicite son complice Winter afin qu'il sonorise ses images. Sur place, alors que le réalisateur demeure introuvable, Winter erre dans la ville, enregistre divers sons, fait la connaissance du groupe Madredeus chargé de composer la musique du film, etc. Puis, après trois semaines, il retrouve finalement Monroe, par hasard. Celui-ci, en pleine crise artistique, théorise ses errements. Mais Winter lui redonne goût aux images et le tournage interrompu reprend.

À la sortie du film, la plupart des critiques souligne une légèreté de ton peu coutumière chez Wenders, habitué à la gravité, voire à un certain alarmisme. Certains titres de recensions sont significatifs : « Balade ludique », « La balade joyeuse de Wenders dans la ville blanche », « La déclaration d'amour de Wim Wenders »[653], etc. On peut lire, par exemple, sous la plume d'Annie Coppermann, dans *Les Échos* : « […] cette "Lisbonne story" se prend en tout cas moins au sérieux que les films précédents.[654] ». Également, sous celle d'Aurélien Ferenczi, dans *InfoMatin* : « Tournage en liberté, ouverture au monde, aussi rafraîchissante que, l'an passé, la balade romaine de Nanni Moretti [*Aprile*].[655] ». Serge Kaganski, des *Inrockuptibles*, évoque pour sa part :

> « […] une simplicité de moyens, une économie minimale donnant le sentiment d'un cinéma-routard dégagé des lourdeurs d'une production habituelle, une sensation de spontanéité épousant le pouls même du tournage et ne laissant jamais deviner le plan ou la séquence suivante, l'idée d'un cinéma improvisé au gré des circonstances, qui avance

[653] Annie Coppermann, « Balade ludique », *Les Échos*, 7 juin 1995 ; Aurélien Ferenczi, « La balade joyeuse de Wenders dans la ville blanche », *InfoMatin*, 7 juin 1995 ; Jean-Luc Wachthausen, « La déclaration d'amour de Wim Wenders », *Le Figaro*, 22 juin 1995.
[654] Annie Coppermann, « Balade ludique », *art. cit.*
[655] Aurélien Ferenczi « La balade joyeuse de Wenders dans la ville blanche », *art. cit.*

au fil du temps et semble se nourrir de ce qu'il trouve sur son passage […].[656] »

Cependant, les critiques ne manquent pas de pointer le retour d'une dimension théorique jugée maladroite au cours du dernier quart d'heure, lorsque Winter retrouve Monroe et que celui-ci monologue, parfois en des termes directement empruntés à certaines déclarations de Wenders. Stéphane Bouquet, des *Cahiers du cinéma* déplore, en effet, une « péroraison pataude », toutefois amortie par « le sentiment de détachement léger » qui « persiste » en cette fin de film[657]. Dans *Le Monde*, Jean-Michel Frodon, estime lui-aussi que « [l]e retour du discours alourdit un peu la dernière partie[658] ». Ou encore Olivier Séguret, dans *Libération* :

> « Il est assez douloureux de le constater ensuite : cette grâce reconquise n'était que provisoire. De nouveau, le Wenders soucieux reprend le dessus et vient gâcher les quinze dernières minutes de *Lisbonne Story* d'un prêche "images et cinéma", aussi prévisible que superfétatoire, où il est question de l'innocence perdue du cinéma et des contradictions qu'engendre la technologie.[659] »

Il s'agit, enfin, de noter, sans encore examiner le détail des déclarations effectuées au cours de ce quart d'heure final, que les critiques sont partagées en ce qui concerne la dimension réflexive du film. En effet, si plusieurs soulignent la proximité évidente entre Monroe et Wenders lui-même, il n'y a pas consensus concernant la distance éventuelle que le cinéaste prendrait par rapport à ce personnage (et donc par rapport à ses positions antérieures). La filmographie du cinéaste allemand est traversée par ces « professionnels du regard[660] » – cinéastes, photographes, écrivains, etc. – auxquels est régulièrement attribué un rôle de porte-voix (Winter déjà, dans *Alice dans les villes*, pestant contre la télévision, Monroe dans *L'État des choses*, en conflit avec son producteur, etc.). L'ambiguïté tient ici au fait que Winter raille les propos de Monroe et aide finalement son complice à surmonter ses difficultés. Les scènes finales consacrent, en effet, sur un mode burlesque, la nouvelle collaboration des deux amis : Monroe a repris son tournage et le film s'achève joyeusement sur ce nouveau départ. La critique oscille, en conséquence, entre deux positions. D'un côté, elle déplore le fait que Wenders, pour les dernières minutes de son film, soit retombé dans ses anciens travers. C'est, par exemple, le point de vue de Bouquet :

[656] Serge Kaganski, « Dans la ville jaune », *Les Inrockuptibles*, 7 juin 1995, p. 36.
[657] Stéphane Bouquet, « Fragments d'un voyage immobile », *Cahiers du cinéma*, n°492, juin 1995, p. 46.
[658] Jean-Michel Frodon, « Wim Wenders, le retour », *Le Monde*, 8 juin 1995.
[659] Olivier Séguret, « À Lisbonne, Wenders redescend sur terre », *Libération*, 22 mai 1995.
[660] Philippe Dubois, « Le Fil du rasoir. Petite ouverture sur le cinéma-mouvement de Wim Wenders », *op. cit.*, p. 28.

> « […] cette façon d'en passer par le son, pour donner à voir Lisbonne, est corrélative d'un discours méfiant, négatif et vindicatif, sur les images viciées, qu'une fois encore le cinéaste nous assène avec une lourdeur désarmante. En résumé : le monde est pur, innocent et vierge, mais il y a les méchantes images vidéo destructrices de l'être. […] Il faut en revenir à l'innocence du cinéma qui imposait un véritable exercice de perception, etc.[661] »

En somme, pour le critique, Wenders ne se caricature nullement en la personne de Monroe, le personnage lui permettant plutôt de répéter dans ce film ce qu'il avait déjà pu déclarer ailleurs, dans d'autres films ou au cours d'entretiens. L'irritation du critique se justifie donc du sérieux que le réalisateur prêterait à son personnage. De l'autre côté, une partie de la critique postule que ces dernières minutes de film sont l'occasion pour Wenders de prendre du recul par rapport à ses propres croyances et de pointer finalement l'impasse à laquelle celles-ci ont mené. C'est notamment la position de Frodon :

> « […] l'homme du son retrouve son ami des images (Patrick Bauchau). Celui-ci est engagé dans une dérive autodestructrice, dénégation de son art et clochardisation somnambulique aggravées d'une intempérance verbale envahissante : inflation du discours et désespoir de l'avenir du cinéma, Wim Wenders caricature sans ménagement le stade auquel il était lui-même arrivé durant la période précédente, et dont ce film serait comme la guérison.[662] »

Le film aurait donc pour Wenders une valeur curative. Et le nouvel élan de Monroe renverrait en miroir à la nouvelle pratique de Wenders, manifestement libérée de sa lourdeur théorique (si l'on excepte le fameux quart d'heure de fin). Wenders lui-même, au cours d'un entretien, pointe les limites de la réflexion de son personnage. Il déclare, en effet :

> « Je crois que Friedrich a une vision trop romantique de son métier. Aujourd'hui, il est impossible de faire semblant de réinventer le cinéma parce qu'il a déjà cent ans dans nos mémoires.[663] »

Monroe a, en effet, tourné plusieurs vues muettes dans les rues de Lisbonne au moyen d'une caméra (parfois montée sur un trépied) semblable à celle utilisée par Buster Keaton dans *The*

[661] Stéphane Bouquet, « Fragments d'un voyage immobile », *art. cit.*, p. 45-46.
[662] Jean-Michel Frodon, « Wim Wenders, le retour », *art. cit.*
[663] Jean-Luc Wachthausen, « La déclaration d'amour de Wim Wenders », *Le Figaro*, 22 mai 1995.

Cameraman (Edward Sedgwick, 1928) ou par l'opérateur de *L'Homme à la caméra* (Dziga Vertov, 1929) – deux références formulées explicitement dans le film. Sa pratique suggère donc le fantasme d'un retour aux origines, retour à des images supposément « innocentes ». Or, Wenders, dans la citation reproduite, souligne la vanité d'une telle posture (à noter, au passage, que ce qualificatif de « romantique » est régulièrement utilisé par les journalistes pour décrire Wenders, notamment en entretien, sans que cela ne suscite jamais aucune protestation de la part de l'intéressé – la proximité Monroe/Wenders jouant sans ambiguïté à ce niveau). Cependant, il semble que Frodon aille un peu vite lorsqu'il désigne *Lisbonne story* comme le film de la « guérison ». À tout le moins, cette « guérison » ne semble pas impliquer la révision des anciennes sentences morales. En effet, bien que Monroe soit raillé, le film ne cesse de reconduire les idées que Wenders décline déjà depuis près de vingt ans sur les images électroniques.

3-b Le regard du touriste

Comme dans *Lightning Over Water (Nick's movie)* ou *Carnet de notes sur vêtements et villes*, *Lisbonne story* intègre des images électroniques à l'intérieur de certaines scènes. Il s'agit, une fois encore, d'images électroniques filmées sur pellicule argentique (Wenders assimilant ce geste, nous l'avons vu, à une forme de rédemption[664]).

La première apparition des ces images est significative. Une fois arrivé à Lisbonne, Winter se rend chez Monroe. L'homme est absent, laissant derrière lui un vaste appartement aux murs lépreux. Winter pousse lentement la porte d'entrée puis s'aventure pas à pas en répétant le prénom de son ami. Le spectateur épouse ponctuellement le regard du personnage, avançant de pièce en pièce, balayant l'espace tandis que la musique installe une tension faisant présager le pire. Le point de vue subjectif, le rythme des mouvements d'appareil et l'accompagnement musical sont convoqués pour susciter une certaine inquiétude chez le spectateur (en empathie avec le personnage). Après avoir monté ses bagages dans l'appartement, Winter s'allonge. Surgit alors la vidéo : un très gros plan sur le visage de Winter endormi, plein cadre, au son de la musique qui avait accompagné la découverte des lieux (fig. 55). L'image est opaque et bleutée, comme recouverte d'un voile (ou d'une moustiquaire). Puis la musique s'interrompt et la vidéo fait place à une image argentique

[664] Wim Wenders, « La révolution sans prétention à la vérité. Entretien avec Peter Buchka sur les possibilités de la prise de vue numérique » [1990], *op. cit.*, p. 108 et Wim Wenders, « La vérité des images. Deux entretiens avec Peter W. Jansen » [1991], *op. cit.*, p. 81.

réunissant à la fois Winter et le jeune opérateur en train de lui voler son image. L'homme se réveille, recouvre l'objectif de sa main et repousse l'enfant. Une conversation s'engage alors en anglais au cours de laquelle l'enfant prénommé José ne cesse de filmer son interlocuteur, à distance, sans toujours regarder dans le viseur ou sur le petit écran de contrôle intégré. Juste avant que l'enfant ne parte, Winter témoigne une dernière fois de son irritation en répétant son premier geste, bras tendu et main levée en direction de l'objectif. Cette première incursion de la vidéo véhicule plusieurs idées. Tout d'abord, la prise d'images se fait sur le mode de l'*intrusion*. L'enfant s'est, en effet, introduit dans la maison de Monroe puis dans sa chambre afin de filmer le mystérieux visiteur. Ensuite, le visiteur est filmé endormi. Il n'y a donc pas ce consentement minimal scellant ordinairement le pacte entre filmé et filmeur. Comme noté plus haut, les images sont *volées*, qui plus est au cours d'un moment d'intimité où le sujet est à découvert. À noter également que l'enfant colle pratiquement l'objectif de sa caméra au visage de Winter, franchissant allègrement les conventions de proxémie élémentaires. Autre fait significatif, la caméra filme en continu. Bien que Winter la repousse, José ne l'éteint pas et continue de filmer en contrôlant ponctuellement sa prise. Cette première scène met donc en jeu une certaine idée de la pratique vidéographique : pratique intrusive et impudique, enregistrement continu, regard nonchalant ou absent. Par ailleurs, il n'est pas anodin que l'opérateur soit un enfant, avec les connotations d'immaturité voire d'incomplétude qu'un tel choix peut véhiculer. En somme, la pratique vidéographique n'offrirait pas la même maturité et donc la même qualité de regard que la pratique cinématographique. La démocratisation des caméras électroniques mènerait ou aurait mené – c'est la grande thèse de Wenders depuis des années – à une déresponsabilisation des usages et par conséquent, à une détérioration du regard porté sur le monde. Cette scène en offre une illustration claire.

Le comportement des enfants au cours du film, seuls personnages à user de caméras électroniques après Monroe, contribue à associer la vidéo à une forme de *parasitage*. En effet, les enfants fourmillent en tous sens, ceinturent régulièrement Winter, lui volent des images, etc., jusqu'à ce que celui-ci, vers la fin du film, proteste avec force, inventant pour l'occasion une insulte assez cocasse : « Je ne suis pas un monument et vous n'êtes pas des touristes ! Vidéo-touristes ! Vidiots ! ». La pratique vidéographique ici critiquée est donc emblématisée par le regard du touriste[665], un regard compulsif et démultiplié que Wenders, en entretien, ne

[665] À noter que Peter Buchka avait précisément reproché à Wenders ce « regard de touriste » dans le film *Carnet de notes sur vêtements et villes* : « Ce qui ne laisse pas de m'étonner, c'est que vous utilisiez ici allègrement une chose que vous avez jusqu'à présent profondément méprisée : le regard du touriste. On sent encore dans le commentaire quelques scrupules, mais les images (vidéo) sont devenues interchangeables. », Wim Wenders, « La révolution sans prétention à la vérité. Entretien avec Peter Buchka sur les possibilités de la prise de vue numérique » [1990], *op. cit.*, p. 105.

se prive pas de stigmatiser. À ce propos, il y aurait lieu de spéculer un instant sur la relation entre les deux termes du mot-valise « vidiot », « vidéo » et « idiot ». Il ne serait pas absurde, connaissant les positions de Wenders, régulièrement déclinées de film en film et dans la presse, d'attribuer à la vidéo la responsabilité de cette compulsion moderne du regard, à l'origine de la détérioration évoquée plus haut. Puisque la vidéo permet effectivement d'enregistrer n'importe quelle image sans se soucier des coûts de développement, elle aurait elle-même dicter cet usage débridé. En somme, la vidéo, pour des raisons techniques (immédiateté du signal, etc.), engendrerait une dépréciation spontanée du regard. D'où cette propension chez Wenders, nous l'avons vu, à questionner la vidéo en termes ontologiques sans se soucier des usages possibles. « Vidiot » donc, car la vidéo abêtirait automatiquement celui ou celle qui en fait usage.

Poursuivant le rituel mis en place avec Monroe, les enfants mènent de force Winter face à un moniteur diffusant les images électroniques qu'ils enregistrent quotidiennement (fig. 56). La réaction de Winter, une fois de plus, permet de saisir dans sa généralité l'idée de vidéo proposée par le film. Placé à contrecœur devant le petit l'écran, l'homme bâille dès les premières secondes. L'image diffusée est instable, accusant fortement les mouvements de l'opérateur qui descend les escaliers d'un amphithéâtre. Winter commente : « Une école comme les autres... », José précise « Ce n'est pas moi qui filme. » et l'homme de conclure, ironique, « Très joli... ». Lors de la seconde session de visionnage, passé un bref coup d'œil, Winter ne lève même plus les yeux vers l'écran. Assis entre José et une jeune collaboratrice de Monroe, il lit à haute voix un poème de Fernando Pessoa en anglais, tandis que les deux enfants se chamaillent en portugais à propos de l'instabilité du cadre (José : « Achète-moi un pied et je te fais un film commercial. »).

La première remarque de Winter contribue à caractériser le type de regard induit par l'usage de la vidéo. S'il s'agit en effet d'une « école comme les autres » c'est que les images vidéo, aussitôt enregistrées, tombent dans l'indifférenciation. Si cette école ressemble effectivement à n'importe quelle école c'est, par hypothèse, qu'elle a été filmée n'importe comment, sans qu'une attention particulière ait été portée à sa singularité éventuelle. C'est bien ici la qualité du regard qui est en jeu. La seconde session exacerbe encore le décalage entre le regard de l'opérateur et la scène à enregistrer. José a en effet filmé sa camarade effectuant une série d'entrechats. Si l'objet peut paraître raffiné, le filmage ne s'y accorde pas du tout, d'où la querelle entre les deux enfants. L'indifférence affichée de Winter, absorbé par sa lecture, mérite également un commentaire. Il semblerait, en effet, que Wenders mette ici en vis-à-vis, littéralement mais aussi métaphoriquement, les images électroniques et la poésie,

établissant de fait une hiérarchie assez nette. La poésie de Pessoa inviterait le personnage à méditer tandis que la vidéo, faute d'un regard adéquat porté sur les choses, ne susciterait qu'une profonde indifférence – pour peu que l'on soit sorti de l'enfance.

Fig. 55

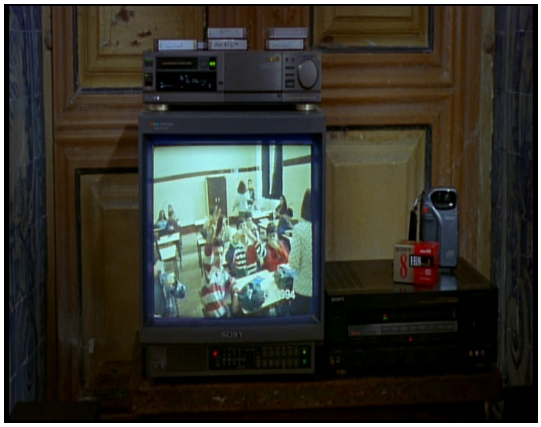

Fig. 56

3-c Mirages de la vidéo

La vidéo dans *Lisbonne story* est partagée entre cet usage littéralement infantile – le regard du touriste – et un usage sensiblement différent, associé au personnage de Monroe. Winter découvre par hasard un Sony Walkman dans la table de chevet (le même appareil que dans *Carnet de notes sur vêtements et villes*) et visionne les images qu'il contient. La voix de Monroe accompagne chacune d'entre elles :

> « Jour n°1 de l'expérience. Cette machine enregistre tout sur pilote automatique. Je peux être dans cette boulangerie et mes yeux sont libres de regarder où ils se posent [*my eyes are free to look on their own*]. C'est ce qu'il me faut : un bloc-notes visuel. Jour n°2 de l'expérience. Je m'habitue lentement à ne plus contrôler. J'essaie de laisser mes pieds marcher, mes yeux vagabonder. L'appareil enregistre tout seul. Jour n°3 de l'expérience. La solitude est une des conditions de ce que je fais. Qui serait prêt à se perdre et à se fondre dans la vie d'une ville, sinon le solitaire ? »

Les images électroniques sont d'abord visibles surcadrées, le petit écran étant comme incrusté dans le cadre, puis la scène se conclut par un recadrage, la vidéo occupant alors toute la surface visible. Au premier jour, Monroe a filmé une boulangère s'affairant devant l'âtre, au deuxième, un fragment de trajet en tramway depuis l'intérieur du véhicule, puis au troisième,

un écoulement diluvien et un baiser. Dans chaque cas, la prise d'images semble obéir à un même principe : les sujets sont filmés sans que ceux-ci ne s'en aperçoivent. Se lit ici un premier point commun avec la pratique des enfants : Monroe semble filmer autour de lui avec la même facilité, sans demander de permission. Les commentaires dessinent un horizon d'usage déterminé par les possibilités qu'offre la miniaturisation. Il faut noter, tout d'abord, que l'homme procède à ce qu'il nomme lui-même une « expérience ». Cela dit à la fois la nouveauté de sa démarche (lui, réalisateur habitué aux tournages en argentique) et l'indétermination des résultats escomptés. Ensuite, l'intérêt de cette expérience semble résider dans la désolidarisation possible du corps (et du regard) et de la machine. Monroe paraît effectivement accueillir avec satisfaction la possibilité d'un « pilotage automatique », le regard de l'opérateur cessant d'être canalisé par le viseur. Le cinéaste embrasse ainsi le fantasme d'une destitution de sa maîtrise : la machine qui enregistre en permanence prendrait désormais en charge l'image. En somme, l'image électronique se passerait du regard humain. Le décompte des jours continue au cours d'une autre session de visionnage, une scène plus loin :

> « Jour n°4 de l'expérience. Au cinéma, le temps est si précieux qu'on concentre tout sur le moment où la caméra tourne. L'avant et l'après ne comptent pas. Ici, le temps est une expérience nouvelle. Il n'a pas de crêtes, tout compte et a la même importance [*It has no peaks, everything counts and is of equal importance*]. Je ne choisis plus. Quelle liberté ! Jour n°6 de l'expérience. Je ne me décide pas à rentrer. La maison m'empêche d'être avec la ville. Elle crée une protection dont je ne veux plus. Je sens mon cœur battre dans ses plans, littéralement ! Ma vue peut glisser sur la ville, mes yeux la toucher comme s'ils étaient des mains. Ce que je vois, ce que je suis, ne font qu'un. »

Les images qui recueillent ces commentaires se succèdent comme ceci : un panoramique sur un chantier de construction, un zoom sur un avion dans le ciel puis un autre panoramique sur l'aqueduc et les toits de Lisbonne. Cette dernière série de considérations pointe une nouvelle « expérience du temps » rendue possible par la machine : si le coût de la pellicule oblige à sélectionner (un instant, un point de vue), la vidéo permettrait un filmage quasiment continu et par conséquent, l'abandon de toute sélection. Cette idée de recouvrement temporel total est couplé à un autre fantasme, celui d'une fusion entre l'opérateur et l'objet saisi par la caméra c'est-à-dire ici la ville. Bien que cela ne soit pas formulé explicitement, peut-être est-il possible de lire cette dernière fantaisie à l'aune de la miniaturisation de la machine et de la dé-liaison du regard. En effet, la petite taille du Sony Walkman, non pas rivé au regard de

l'opérateur mais transporté par exemple à hauteur de poitrine ou ailleurs (attaché dans le dos, comme nous le verrons), engage un nouvel investissement du corps. L'opérateur est comme libéré de son attache initiale à la machine (le regard) et se meut à son aise tout en sachant que cette machine enregistre pour lui. Si le cœur de Monroe « bat dans chaque image », c'est donc peut-être que la mobilité du regard humain est remplacée par celle du corps entier. Le point de vue de la machine pourrait donc être, en fin de compte, celui du corps. En résumé, il y a à la fois autonomie supposée de la machine, capable de saisir d'elle-même la réalité qui lui est présentée sans l'entremise d'un regard humain, captation globale d'une réalité spatio-temporelle et fusion de l'opérateur avec l'objet filmé.

On s'en doute, les propos de Monroe relèvent de l'utopie. La réaction amusée de Winter lorsque le cinéaste s'extasie sur la liberté procurée par l'absence de sélection le confirme sans détour. Par ailleurs, Wenders use également d'une stratégie de contre-point : alors que Monroe déclare que « l'appareil enregistre tout seul », Winter saisit au vol un moustique qui lui tournait autour, ce qui contrebalance avec humour la solennité des déclarations. Au terme de ces jours d'expérience consignés en images, Monroe apparaît comme un personnage aveuglé par la machine, grisé par ses potentialités supposées. La vidéo, tel que Wenders en décrit les effets sur le personnage, relève donc du *leurre*. Elle suscite un enthousiasme naïf touchant à la fois la représentation du monde et la relation de l'opérateur au monde.

3-d Fantasme de régression, ou des images sans regard

Tout au long du film, Winter est épié par un mystérieux enfant. Lorsque l'homme décide finalement de le poursuivre, un événement singulier se produit. Winter observe, en effet, le garçon au loin déposer quelque chose dans une poubelle en forme de chien puis disparaître. Après avoir rossé le visage de l'animal, l'homme découvre qu'une petite caméra vidéo recouverte d'un sac en plastique était logée dans sa gueule. Il s'agit du même modèle que celle manipulée par les autres enfants. L'homme visionne alors la bande et se voit lui-même avançant vers l'objectif... Le mystère est éclairci lorsque Monroe professe son discours à Winter (celui-là même qui a suscité l'irritation des critiques) dans une salle de cinéma désaffectée – lieu métaphorique s'il en est. Le cinéaste établit d'abord un constat qui était exactement celui de Wenders dans ses films *Tokyo-Ga* (1985) et *Carnet de notes* :

> « Les images ne sont plus ce qu'elles étaient. On ne peut plus leur faire confiance. On le sait tous. Tu le sais. Avant, les images "racontaient des histoires", "montraient des choses". Aujourd'hui, elles vendent. Les histoires et les choses. Elles ont changé sous nos yeux. Elles ne savent même plus montrer. Elles ont oublié. Les images soldent le monde, et avec un gros rabais ! »

Le discours est connu : à cause de l'électronique c'est-à-dire des petites caméras mais également des moyens de diffusion à échelle mondiale, les images ne savent plus ni montrer le monde ni raconter d'histoires. Il y a, en effet, de plus en plus d'images sur les écrans de télévision, sur les immeubles et dans les vitrines des grandes villes, etc., images publicitaires agressives, racoleuses, irresponsables, etc. La stratégie adoptée par Monroe pour résister à cet état de choses est, quant à elle, une nouveauté dans la filmographie de Wenders et ne laisse pas de surprendre par sa naïveté. Monroe fait, en effet, cette démonstration :

> « Une image qui n'est pas vue ne peut rien vendre. Elle est pure, donc vraie et belle, en un mot : innocente. Tant qu'aucun œil ne la contamine, elle est en harmonie avec le monde. Si elle n'est pas vue, l'image et l'objet qu'elle représente s'appartiennent. C'est seulement quand on regarde l'image que la... chose, en elle, meurt. [Puis Monroe désigne un amoncellement de bandes vidéo.] Et voilà Winter, ma cinémathèque de l'image non-vue ! Chaque bande a été filmée sans qu'un œil regarde dans le viseur. Personne n'a vu leur enregistrement, personne ne les a vérifiées après. J'ai tout filmé le dos tourné. Ces images montrent la ville telle qu'elle est, pas telle que je la voudrais. Les voici dans le premier sommeil de l'innocence, prêtes à être vues par une génération future aux yeux différents des nôtres. T'en fais pas, on sera morts tous les deux ! »

L'abandon de la maîtrise escomptée par le cinéaste va manifestement dans le sens d'un gain d'objectivité. Le regard de l'opérateur-cinéaste provoquerait, en effet, selon Monroe, une dégradation des choses filmées. Le geste même de la sélection évoqué toute à l'heure, et que le cinéaste se réjouissait de pouvoir évacuer, serait comme synonyme de trahison. D'où cette solution : soustraire tout bonnement le regard humain afin d'atteindre les choses telle qu'elles sont. En l'occurrence, ici, la ville de Lisbonne. Ce projet est lié, d'un point de vue pratique, à la vidéo. En effet, la taille des caméras et la possibilité d'un enregistrement continu automatique constituent les conditions de cette saisie objective. En plaçant ponctuellement des caméras dans des poubelles ou dans des carcasses de voiture (avec l'aide de l'enfant évoqué plus haut) et en enregistrant ses propres déambulations quotidiennes, Monroe a

accumulé des points de vue différents qui, une fois réunis, formeraient une image objective de la ville. Les petites caméras lui ont donc inspiré cet usage qui est une forme de vidéo-surveillance. Il n'est bien sûr pas anodin d'avoir choisi les poubelles pour dissimuler ces machines électroniques. Lorsque Winter réécoute en accéléré (autre modalité de contrepoint) le laïus de Monroe, le spectateur peut effectivement entendre : « Les images sont des poubelles. On en a fait des poubelles. Mon seul concurrent, c'est l'éboueur, mon seul ennemi, la clocharde ! ».

Afin de traiter un regard malade, Monroe a donc choisi l'amputation. Il a choisi de se débarrasser purement et simplement du regard de l'opérateur. Or, même enregistrées dans le dos, il est certain que ces images témoignent encore d'un certain regard. Et cela d'autant plus que Monroe transporte sa caméra au bout d'une dragonne, comme une veste sur son épaule, dans un rapport de contiguïté physique. L'image accuse donc les effets de la marche (tremblements, cahots, etc.) et imprime de surcroît les paroles du cinéaste qui ne cesse de théoriser à haute voix, multipliant aphorismes et banalités (« *A dog shit ! Seven years of luck !* »). Par ailleurs, les caméras logées dans les poubelles enregistrent elles-aussi, c'est l'évidence, des images affectées d'un point de vue, fût-il désincarné. Même si le cinéaste n'a pas l'œil dans le viseur, l'image découpe nécessairement un cadre donc un point de vue et par conséquent, propose une facette de la ville. Et multiplier les facettes ne conduit pas nécessairement à la vérité supposément intrinsèque de cette ville. Dans la théorie de Monroe, c'est l'opérateur qui fait écran et empêche à l'objet enregistré d'apparaître dans sa vérité. D'où cette idée d'évacuer le regard humain.

Avant de songer à ce dispositif, Monroe souhaitait résister au tout-venant des images électroniques en filmant Lisbonne au moyen d'une caméra à manivelle. L'homme s'est trouvé, cependant, confronté à un problème : à mesure qu'il tournait, explique-t-il, il lui semblait que les choses enregistrées perdaient leur vie. D'où l'idée de faire appel à Winter afin de réanimer ces images par le son. Mais l'Allemand tardant à arriver, Monroe s'est rabattu sur ce projet fou d'images sans regard. En outre, le cinéaste indique qu'il ne pouvait faire comme s'il n'y avait pas eu d'histoire du cinéma...

3-e Le « celluloïd magique »

Winter ne cache pas son étonnement à l'écoute des propos hallucinés de son ami. Mais la solution qu'il propose relève finalement d'un même régime de croyance naïve. L'homme

enregistre, en effet, cette déclaration à destination de Monroe :

> « Fritz, ce que t'es paumé ! Ces images-jouets t'ont trompé et te voilà dans une rue sans issue face au mur. Retourne-toi et fie-toi de nouveau à tes yeux. Non, ils ne sont pas dans ton dos ! Fais confiance à ta vieille caméra : elle peut encore faire des images en mouvement. Pourquoi gâcher ta vie avec des images jetables quand tu peux en créer d'indispensables avec ton cœur, sur le celluloïd magique ! »

Le problème moral rencontré par Monroe, celui de la vérité des images, semble être ici ramené à une question d'appareillage technique. Le cinéaste aurait, en effet, été trompé par les « images-jouets » électroniques qui l'auraient conduit à une impasse. La vidéo serait donc une nouvelle fois mise en cause. Les images électroniques de Monroe lui auraient porté préjudice. Il ne s'agit pas ici des images fabriquées par les médias mais bien de celles enregistrées par le personnage lui-même. Cela signifie, en somme, que le problème vient de la machine. Monroe a été dupé par ces petites caméras qu'il croyait pouvoir mettre au service d'une image vraie. Séduit par leur taille et leurs possibilités techniques, il a voulu les employer comme instances d'un regard anonyme débarrassées de toute médiation humaine. Monroe a été berné par le mirage de la vidéo, tel est le sens de la réponse de Winter. Pour atteindre la vérité des choses, pour faire des « images indispensables », il suffit de « se fier » à ses propres yeux d'une part, mais surtout de « faire confiance à [la] vieille caméra » à manivelle qui emploie de la pellicule argentique. Si Winter semble réaffirmer la nécessité d'un regard humain structurant la représentation, il délègue à la caméra argentique la responsabilité dernière des images. En d'autres termes, bien qu'il faille forcément en passer par un regard humain, n'importe quelle caméra ne saurait faire l'affaire. Winter postule une hiérarchie de principe : les caméras électroniques ont trompé Monroe, lui faisant miroiter la possibilité d'une image libérée de tout intervention humaine, pure ponction objective, tandis que la caméra argentique, celle de Keaton et Vertov, se garde bien de suggérer la possibilité d'un tel effacement. En conclusion, donc : il faut conserver un regard humain et user de l'argentique. Mais s'il s'agit simplement de faire des films « avec [son] cœur » (la formule est vague mais elle agit sur Monroe comme une révélation fracassante), on pourrait rétorquer à Winter qu'une caméra électronique conviendrait tout à fait.

On retrouve donc, comme dans d'autres films de Wenders, un investissement irrationnel de la technique qu'indique bien la formule « celluloïd magique ». On se souvient, en effet, que dans *Lightning Over Water (Nick's movie)*, Wenders prêtait aux images

électroniques le pouvoir de révéler la finitude de Nicholas Ray. Dans *Carnet de notes* également, le cinéaste relevait certaines « affinités » entre la mode et le petit Sony Walkman. Une fois de plus, le regard ici porté sur la machine est soutenu par une croyance informée par certains usages effectifs. Ainsi, puisque les images électroniques sont au service de messages publicitaires, de mots d'ordre, etc., réduisant les référents à des signes encourageant la consommation, les caméras elles-mêmes sont décrites comme des machines trompeuses. L'usage assigne à la machine une identité dont elle ne saurait s'écarter. Ce film ne saurait donc marquer une rupture franche dans la filmographie de Wenders puisque les idées qui y sont véhiculées, formulées par Monroe ou par Winter, sont bien celles que Wenders décline depuis deux décennies. L'argentique y est encore et toujours mis en valeur comme un patrimoine en danger contre l'électronique. Bien que Wenders soit l'un des cinéastes qui ait employé le plus d'images électroniques au sein de ses films au cours d'une période où celles-ci étaient majoritairement cantonnées à des usages domestiques ou médiatiques, il maintient en 1995 sa condamnation en bloc de la vidéo. La vidéo est en effet condamnée pour ce qu'elle est et non pour les usages qui en sont faits. Car Wenders, répétons-le, ne situe pas les enjeux au niveau des usages mais au niveau de l'être : il faut user de l'argentique car l'électronique est vouée à la tromperie. C'est pourquoi il est très difficile de suivre Frodon lorsqu'il évoque une « guérison ». Sur la réponse de Winter, le critique écrit ceci :

> « […] face aux déclamations de Friedrich sur le thème […] de l'innocence perdue des images, Winter est obligé à son tour de plaider. Et, avec lui, Wenders semble alors être contraint de dire, longuement, ce qu'il avait auparavant si bien et si vite filmé ? Une promenade sur le chemin d'une possible réconciliation, des retrouvailles, à nouveau.[666] »

Selon Frodon, le Wenders de 1995 répondrait à celui des années précédentes *via* le personnage de Winter. Mais le discours de ce dernier serait pour le moins redondant dans la mesure où le film s'employait déjà à le mettre en pratique avec ses moyens propres. C'est pourquoi, à la différence de *L'État des choses*, tourné également au Portugal et qui se concluait sur une « impasse »,

> « *Lisbonne story* suggère, modestement, quelques hypothèses plus optimistes : que l'Europe pourrait tout de même finir par prendre un sens ; qu'une caméra, un micro, un peu d'enfance et un peu de musique peuvent se donner rendez-vous pour que les écrans et

[666] Jean-Michel Frodon, « Wim Wenders, le retour », *art. cit.*

les imaginaires s'allument à nouveau.[667] »

À l'instar d'autres commentateurs, Frodon voit le film comme un nouveau départ dans la carrière de Wenders, associé à un certain optimisme. Or, il y aurait lieu de questionner les éléments énumérés ci-dessus signant le retour en grâce du cinéaste. La liste proposée va d'abord dans le sens d'un éloge de l'économie. Il suffit, en effet, de peu de choses pour renouer avec le plaisir de la création. Mais ce qu'il ne faut pas manquer de préciser c'est que cette direction disons artisanale, manifestement encouragée par Frodon, a partie liée avec une vive condamnation de la vidéo. Dans ce contexte, le recours régulier aux vues muettes a valeur de symptôme. Contre les images électroniques, Wenders déploie, en effet, ce qui relève du folklore cinématographique.

3-f Pastiche et nostalgie

Malgré l'absence de Monroe, Winter va s'employer tout au long du film à sonoriser les images tournées par son ami en glanant des sons dans les rues de Lisbonne. Mais auparavant, l'homme prend connaissance, sur une moviola, du matériel impressionné. L'image est d'abord surcadrée, apparaissant sur le petit écran de la machine face à Winter. Cette première image – un tramway traversant frontalement la profondeur de champ – est de couleur sépia et le mouvement des passants qui y figurent est légèrement saccadé. Un coup d'œil de Winter dans un coin de la pièce suivi d'un sourire malicieux indique que cette scène a été tournée au moyen d'une caméra en bois montée sur pieds et ressemblant au Cinématographe des frères Lumière. Les saccades s'expliquent donc par le tournage à la manivelle. En outre, Monroe a souhaité pousser l'analogie avec les vues des premiers temps en usant d'un support sépia (bien que les vues Lumière ne furent pas impressionnées sur une telle émulsion). Puis l'image visionnée occupe le cadre entier, le point de vue du spectateur se télescopant avec celui du personnage. Il s'agit, cette fois, d'une vue d'un train en gare. La citation est évidente à ceci près que le train ici sort de la gare. La seconde session de vues obéit à une même structure. L'image apparaît d'abord surcadrée puis plein écran. Cette fois, Winter reconnaît ce qui a été filmé – l'aqueduc – et peut se rendre sur place afin d'enregistrer des sons et éventuellement retrouver la trace de son ami. Une série de vues se succèdent dont la majorité occupe le cadre entier. Une troisième session intervient sans transition après une scène de réunion entre

[667] *Idem*

Winter et le groupe Madredeus. Seul un plan de l'homme dans la pénombre, à côté d'un projecteur, permet au spectateur de confirmer l'ancrage spatio-temporel de ces images. Enfin, une quatrième session d'images intervient peu de temps après. Winter n'est plus seul, il projette les images en présence des enfants.

Cette dernière session est significative dans la mesure où elle établit un vis-à-vis entre images argentiques et images électroniques. Avant de s'y attarder, notons également que la première session de visionnage en établissait un selon une modalité légèrement différente. En effet, derrière Winter manipulant la moviola, Wenders avait pris soin de faire figurer l'écran du moniteur vidéo diffusant une image bleue (en attente de signal). La disposition topographique assumait de fait un geste de comparaison : face à l'image vidéo, l'image argentique – toutes deux tenues à distance dans une altérité de principe. On se souvient que Wenders avait procédé de façon similaire dans la scène introductive de *Lightning Over Water (Nick's movie)*, posant d'emblée une série de couples et notamment le cinéma, emblématisé par un projecteur 16 mm situé à une extrémité du loft, et la vidéo, emblématisée par la caméra de Tom Farrell, juste en face du projecteur[668]. Cependant, concernant la quatrième session d'images, le geste de comparaison est un geste de montage. En effet, Wenders fait succéder à la première scène de visionnage vidéo commentée plus haut (les images de classe de José) cette quatrième session. Pour rappel, les images vidéo étaient localisées derrière un écran et ne suscitaient rien d'autre que l'irritation de Winter. Wenders maintenait effectivement une distance entre l'écran vidéo et le cadre cinématographique censé épouser le point de vue du personnage. Les images étaient sonores, on y entendait assez lointainement le brouhaha d'une classe. En revanche, au cours de la quatrième session argentique, Wenders fait surgir les vues de Monroe plein écran. Il s'agit manifestement d'une série de portraits de rue effectués dans des halles. Monroe a fait poser plusieurs personnes, le plus souvent en plan américain, face à la caméra : un commerçant au milieu de ses balances, une petite fille avec un chat dans les bras, un boucher devant son étale (fig. 57) puis un autre commerçant une cigarette entre les doigts (fig. 58). La session s'ouvre et se clôt par un plan d'ensemble des lieux, l'allée centrale creusant la profondeur de champ.

Il est frappant de constater que ces portraits sont composés à la façon du photographe allemand August Sander dont Wenders a proposé divers commentaires dans son film *Carnet de notes*. Sont reproduites, en effet, des caractéristiques formelles semblables : frontalité, plan américain, regard à la caméra, teinte sépia. Par ailleurs, la caméra et les sujets filmés

[668] C'est Philippe Dubois qui propose cette lecture duelle. Voir Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 168.

demeurent presque immobiles, ce qui souligne encore l'origine photographique du dispositif. En s'efforçant de ne pas trop répéter ce qui a déjà été dit, il faut souligner que cette référence à Sander apparaît pour le moins significative. En effet, dans *Carnet de notes*, Wenders opposait le travail du photographe aux images électroniques sur la question de la vérité. Adoptant les présupposés positivistes de Sander, Wenders reconduisait l'idée selon laquelle la photographie et le cinéma étaient capables – à la différence de la vidéo – de révéler la vérité des sujets enregistrés. Wenders procédait tout au long du film à une mise en comparaison de plusieurs motifs (paysages, visages) tantôt filmés sur pellicule argentique, tantôt en vidéo, afin de mettre en lumière une supposée différence ontologique entre les deux images (l'une révélant, l'autre dissimulant). Ici, la comparaison s'effectue entre les images enregistrées par José et cette galerie de portraits lisboètes – entre des « images jetables » et des « images indispensables » pour reprendre la bipartition de Winter. Mais les termes de la comparaison ne sont pas équitables. En effet, les images de la classe, dont l'agitation visuelle est redoublée par le brouhaha de la bande-son, sont mises à distance et brièvement aperçues. En revanche, la série argentique a droit ici à une plage de trente secondes plein écran et à un accompagnement musical du groupe Madredeus. Wenders indique donc sans ambiguïté où va sa préférence. Après cette quatrième session, le spectateur verra encore plusieurs vues muettes : celles de pigeons bruitées par Winter, une saynète burlesque avec Manoel de Oliveira imitant Charlot et enfin une brève image prise depuis l'intérieur d'un tramway. En somme, Wenders ne cesse de multiplier ces images pastichées tout au long du film. Or, cette prodigalité est plutôt ambiguë. Ici pointe, en effet, l'un des aspects permettant encore de préciser la relation entre le cinéaste et son personnage alter-ego. Monroe explique au cours de son monologue qu'en tournant avec une caméra à manivelle comme Keaton, il cherchait finalement à faire comme si cent ans de cinéma ne s'étaient pas écoulés. Et il reconnaissait que son projet avait échoué puisque les objets enregistrés semblaient dépossédés de leur vie. Mais grâce à l'intervention de Winter, Monroe reprend goût au cinéma et poursuit le tournage interrompu. Le fait de multiplier les images tournées par Monroe dans le corps même du film traduit, pensons-nous, une certaine complaisance de Wenders envers son personnage et cela malgré le constat d'échec mentionné au cours du quart d'heure final. Ainsi, bien que le personnage estime qu'on ne peut nier un siècle d'histoire, Wenders semble désigner ces pastiches comme la solution aux problèmes de Monroe et plus largement à la crise que Wenders lui-même n'a eu de cesse de diagnostiquer au cours des vingt dernières années. Ces images ne sont donc pas les indices d'une impasse, malgré les propos de Monroe, mais plutôt ceux d'une alternative possible et surtout d'un plaisir nostalgique. Il est manifeste, en effet, que Wenders prend plaisir à convoquer ces

fragments ponctuellement mis en valeur par la musique de Madredeus. Mais dans le contexte d'une théorie des images qui court sur plus de deux décennies, le recours à ces vues muettes travaillées par la référence à Sander fait signe vers un certain passéisme. Contre la prolifération des images électroniques auxquelles on ne pourrait plus faire confiance, Wenders se retranche, en cette année anniversaire, dans l'artifice de ces images d'un autre âge.

À ce titre, la scène finale mérite commentaire. On y voit Monroe et Winter en pleine rue, interrompant leur tournage à cause d'un tramway. Alors que les deux hommes courent, poursuivi par le véhicule, Winter fait choir des pots de fleurs et autre poubelles avec la perche de son micro tandis que Monroe traîne laborieusement son trépied. Rapidement arrivés au coin de la rue, les deux hommes rencontrent un sosie de Pessoa, manifestement secoué par une telle agitation, dans une imitation de pantomime à la Chaplin. Wenders compose donc une scène burlesque pour ses deux personnages, scène censée emblématiser l'allégresse retrouvée du tournage. Or, le cinéaste s'autorise la coquetterie suivante : l'image est saccadée comme si la scène elle-même avait été tournée à la manivelle (puis projetée par un projecteur à vitesse standard). Seulement, contrairement aux vues muettes de Monroe, Wenders à filmé cette scène en couleurs naturelles et selon toute vraisemblance, sur pellicule 35 mm, avec la caméra employée tout au long du film. Il y a donc ici une forme de télescopage *via* la double référence au cinéma muet et au burlesque. En d'autres termes, la caméra de Wenders est comme contaminée par celle de Monroe, touchée par son archaïsme ou plutôt, son innocence. Mais il est bien évident que cette innocence soulignée est un truc. Et on a peine à croire qu'une telle image puisse apparaître comme la solution aux problèmes de Wenders et Monroe. Comment soutenir en effet qu'un tel pastiche puisse avoir plus de vérité que, par exemple, les images de José, filmées sans apprêt dans sa classe de chimie ?

Fig. 57

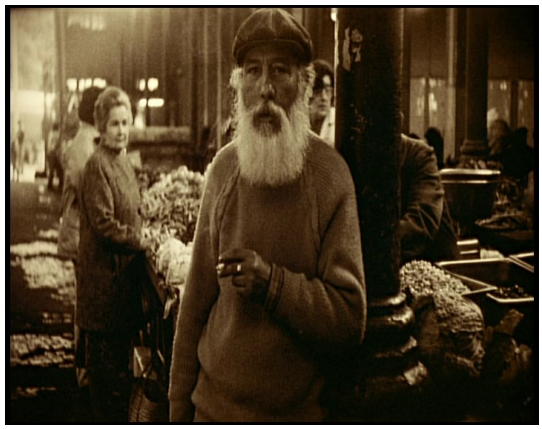

Fig. 58

Bien que Wenders ait employé la vidéo de manière positive pour certaines scènes de son film de science-fiction *Jusqu'au bout du monde* (1990), *Lisbonne story* reconduit encore l'ancienne condamnation des images électroniques, incapables de saisir la vérité des choses. En outre, le film pointe un défaut supplémentaire dont Monroe fait les frais et que l'on pourrait définir en termes de séduction. Les petits appareils de prise de vue ont, en effet, séduit le personnage au point de lui faire croire qu'il pourrait parvenir à saisir l'image objective de Lisbonne. Par ailleurs, ce dernier film de Wenders semble indiquer un moyen de lutter contre le fléau électronique. Mais la solution proposée est largement décevante dans la mesure où il s'agit de pasticher des images des frères Lumière ou d'August Sander. Retrouver l'innocence perdue des images passerait donc par le geste paradoxal de la reprise. En regard des nombreux développements théoriques de *Carnet de notes* ou des moyens matériels déployés dans *Jusqu'au bout du monde*, il est vrai que *Lisbonne story*, comme beaucoup de commentateurs l'ont remarqué, marque un retour vers une certaine simplicité. On y retrouve cependant une idée de vidéo déjà connue et commentée offrant ici, en quelque sorte, matière à la fiction.

CONCLUSION

Les différents cas de figure analysés entre 1959 et 1995 témoignent d'une pluralité d'usages électroniques et interrogent nécessairement la pertinence des théories à visée généraliste. Les usages ont été partagés en deux familles, l'une fondée sur l'équivalence entre images argentiques et électroniques, l'autre au contraire sur leur non-équivalence voire sur une altérité radicale. Avant de synthétiser chacune d'entre elles, un constat doit déjà être posé concernant la distribution historique des ces différents usages. Comme on a pu le constater, les deux familles évoquées ne se succèdent pas. Il n'y a pas de point de basculement au delà duquel l'une des familles remplacerait l'autre. En d'autres termes, la période considérée ne met pas en jeu une discontinuité majeure qui opérerait un partage diachronique entre deux manières d'employer et de commenter les images électroniques. À la place, on note plutôt au cours des ces trois décennies une somme de petites discontinuités, la dispersion d'usages et d'idées, échappant de fait au modèle d'une évolution homogène (sur le mode, par exemple, de l'apprivoisement, de la maturation, etc.).

Dès 1959 et *Le Testament du Docteur Cordelier*, la vidéo est envisagée par Renoir comme un moyen d'améliorer la qualité artistique des films et de lutter contre la concurrence du cinéma américain. La vidéo est en effet un atout pour le cinéma français, permettant à la fois de gagner en sincérité et de diminuer les coûts de production. Bien que Renoir emploie finalement des caméras argentiques, nous précisons encore une fois que l'idée d'un tournage en continuité, à l'origine du projet, provient directement des méthodes de réalisation des dramatiques télévisées. Quinze ans plus tard, en 1974, Tati réalise *Parade* en vidéo et découvre à cette occasion les avantages économiques du support magnétique. Seules les prises sélectionnées sont, en effet, transférées sur pellicule afin de constituer la copie argentique du film, ce qui évite de multiplier les frais. Bien qu'il ne fasse jamais mention d'une stratégie possible contre la concurrence, le cinéaste souligne l'intérêt de sa méthode et spécule sur son avenir. En 1975, Godard réalise *Numéro Deux* grâce à son propre studio vidéo Sonimage. Le cinéaste décrit alors la vidéo comme une alternative aux méthodes de tournage traditionnels éloignant, selon lui, le réalisateur de la technique. La vidéo permettrait de réaliser des films personnels, en toute autonomie. Dans les trois cas décrits, vidéo et cinéma ne s'excluent pas. La technologie électronique permet de faire du cinéma d'une autre manière, selon d'autres méthodes. Les trois expériences ont notamment en commun d'associer la vidéo à des avantages économiques. Sept ans plus tard, en 1982, sort *One from the Heart* que Francis

Ford Coppola décrit comme la première réalisation de « cinéma électronique »[669]. Le cinéaste emploie notamment la technologie électronique pour établir une maquette préalable du film et contrôler les prises au tournage. À vingt-trois ans d'écart et malgré des modes opératoires différents, le film de Coppola tisse un lien avec le film de Renoir. *Cordelier* a, en effet, nécessité de nombreuses répétitions afin de préparer les acteurs et actrices au tournage en continuité. De même, Coppola a souhaité des répétitions enregistrées en vidéo, au cours desquels acteurs et actrices pouvaient jouer pendant dix à vingt minutes d'affilée. De Renoir à Coppola, la vidéo invite donc à reproduire l'expérience d'une performance scénique (la référence théâtrale est d'ailleurs explicitement évoquée par les deux cinéastes). De même, à huit ans d'écart, *One from the Heart* tisse un autre lien, cette fois avec le film de Tati. La méthode du *video assist* permet, en effet, de voir directement sur moniteur le résultat d'une prise et donc de sélectionner celles à développer afin de minimiser les coûts. Là encore, la technologie électronique s'articule au cinéma en vue d'une refonte de ses méthodes sans jamais attenter à une identité supposée. Le syntagme de « cinéma électronique » témoigne d'ailleurs d'une compatibilité évidente.

La mise en série de ces cas de figure met donc au jour la circulation, entre 1959 et 1982, d'une certaine manière d'envisager la vidéo. Cette idée de la vidéo est celle d'un progrès, et notamment d'un progrès technique. Il s'agit de modifier des méthodes de tournage cinématographiques, fondés entre autres sur l'usage de caméras argentiques, en vue de nouveaux résultats artistiques et d'avantages économiques. À l'exception de Tati, en effet, les usages énumérés plus haut se justifient tous en amont par une volonté explicite d'amélioration. Renoir recherche un gain de sincérité de la part des comédiens, Godard une nouvelle proximité avec son film et les spectateurs, et Coppola un plus grand contrôle des composantes audio-visuelles. Cette manière d'envisager la vidéo suppose une distinction nette entre la technique et l'identité du cinéma. Chacun des cinéastes évoqués ne pense pas, en effet, que le recours à l'électronique engage la perte du cinéma. Tel qu'ils l'envisagent, le cinéma peut tout à fait s'accommoder d'une nouvelle technologie, et cela dans son intérêt. Le progrès évoqué suggère d'ailleurs l'idée d'une perfectibilité cinématographique : l'électronique est censé offrir aux cinéastes de meilleures conditions de travail et de nouvelles possibilités d'expression.

La seconde famille d'usages s'oppose de manière quasiment symétrique à la première. En 1960 sort *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* dans lequel le nouvel avatar du génie du crime emploie un circuit de surveillance électronique pour mener à bien son plan diabolique. Exploitant les possibilités de la miniaturisation des appareils, Lang conçoit un usage intrusif

[669] Francis Ford Coppola, « Post Scriptum, Coup de cœur : les débuts du "cinéma électronique" », *art. cit.*, p. 35.

que plusieurs commentateurs ont vu comme une mise en abîme de la pratique du cinéaste : voler aux sujets filmés leur image et leurs secrets. Deux décennies plus tard, en 1979-80, Wim Wenders réalise avec son ami Nicholas Ray *Lightning Over Water (Nick's movie)*. Le cinéaste allemand intègre des fragments vidéo tournés par Tom Farrell dans le montage final et justifie son choix en invoquant une dimension de révélation : la vidéo révélerait la mort au travail tandis que le cinéma (la pellicule) la travestirait. Dix ans plus tard, en 1989, sort *Sex, Lies and Videotape* réalisé par Steven Soderbergh. Dans ce film, la caméra vidéo de l'un des personnages, Graham, recueille des confessions et semble même encourager les sujets filmés à se livrer. À propos des films de Lang et de Soderbergh, une partie de la presse a pointé une forme de réflexivité : Lang extorqueraient des images, Soderbergh encourageraient lui-même des confessions. Mais malgré ces rapprochements discutables, les trois cas de figure évoqués ont en commun de proposer une distinction entre cinéma et vidéo. Tout d'abord, la vidéo est toujours associée à une pratique intradiégétique : la surveillance de Mabuse, le journal filmé de Farrell et les interviews de Graham. Ensuite, aucune de ces pratiques n'est désignée comme fictionnelle : Mabuse épie les clients du Luxor, Farrell filme le tournage du film entrepris par Wenders et Ray, et Graham enregistre des anecdotes avérées. Dans chacun des films, la vidéo exemplifie donc une pratique documentaire particulière. Par ailleurs, dernière précision, chaque pratique s'accompagne d'une condamnation morale, soit prononcé par le film lui-même, soit par une partie de le réception critique : Mabuse est un criminel qui observe les clients de l'hôtel à leur insu, les images de Farrell ont été perçues comme indécentes et Graham détruit ses bandes à la fin du film, pointant rétrospectivement leur responsabilité dans son mal-être. Six ans après le film de Soderbergh, en 1995, Wenders réalise *Lisbonne story*. La vidéo y est de nouveau présente *via* des caméras miniatures manipulées par des enfants. Comme chez Lang, à trente-cinq ans d'écart, l'usage mis au jour par Wenders est un usage documentaire intrusif : les enfants filment sans y être autorisés.

Ces quelques cas de figure répartis entre 1960 et 1995 ont en commun de poser une distinction entre le cinéma et la vidéo. Il est d'ailleurs symptomatique que chacun des films « thématise[670] » la vidéo, singularisée comme objet de regard et de commentaires. Bien que certaines images électroniques se superposent ponctuellement au cadre, il y a effectivement une désolidarisation fondamentale. Au delà de ce premier constat, les films retenus manifestent tous une inquiétude et ce malgré une répartition sur plus de trois décennies. Les usages électroniques dont ils rendent compte se heurtent, en effet, à certains impératifs

[670] Philippe Dubois, « Des années 70 aux années 80. Les "expériences vidéo" de quelques grands cinéastes » [1989-1990], *op. cit.*, p. 136.

moraux. Par opposition, le cinéma, justement parce qu'il montre ces débordements, se maintient dans une position différenciée.

La synthèse de ces deux familles d'usages permet tout d'abord de rompre avec l'idée d'un objet vidéo uni, aux coordonnées identitaires stables. L'examen des cas d'usages historiques engage, en effet, un autre exercice de description. La vidéo, entre 1959 et 1995, apparaît comme un objet complexe, pluriel. Nous avons brièvement synthétisé deux manières de l'envisager mais il faut également préciser que le vocable même de « vidéo » recouvre lui-même plusieurs objets. Par commodité, en effet, les cinéastes, critiques et théoriciens regroupent sous ce terme : les images, les pratiques et la technologie. Or, les familles d'usages que nous avons décrites intègrent ces trois référents de manière variable. Par exemple, si le vocable désigne chez Coppola ou Godard la technologie (les cinéastes œuvrant pour un bouleversement général des méthodes de réalisation), chez Wenders, il désigne généralement les images.

Nous avons vu que les théories de la vidéo commentées dans la première partie de ce travail s'enracinaient en majorité dans un terrain esthétique. Dubois et Fargier attribuent, en effet, à la vidéo une certaine conception de l'espace qui la distinguerait du cinéma. Or, ce que nous apprend la première famille d'usages c'est bien que la technologie électronique, historiquement, n'a pas été perçue comme une technologie prescriptive, et n'a donc pas contraint à un type de représentation particulier. Tati, par exemple, encourage l'usage des caméras électroniques pour des raisons économiques et construit d'ailleurs son film *Parade* comme une suite de captations scéniques, non comme une succession de mélanges d'images. La logique de raccordement qu'il met en œuvre tend d'ailleurs, nous l'avons montré, à annuler les différences visibles de supports. Quant à Godard et Coppola, s'ils pratiquent certains mélanges d'images ressortissant à la conception de l'espace glosée par Dubois et Fargier, aucun des deux ne renoncent au cinéma. L'un comme l'autre évoquent plutôt une autre manière de faire des films. En dépit de sa différence, la seconde famille d'usages ne permet pas non plus de valider les théories examinées. En effet, l'inquiétude et la résistance qui s'y manifestent concernent moins une « logique de représentation[671] » distinctive (pour reprendre le terme de Dubois) qu'un ensemble d'usages possibles. Chez Fritz Lang, en effet, la vidéo est singularisée par sa commodité technique (miniaturisation des appareils, centralisation des images, etc.), à l'origine d'une dérive morale. De même, chez Wenders, les appareils de prise de vue électroniques sont associés à des usages intrusifs. La diminution des limitations

[671] Philippe Dubois (avec Marc-Emmanuel Mélon et Colette Dubois), « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *op. cit.*, p. 144.

techniques entraînerait, selon le cinéaste, une déresponsabilisation du regard. Chez Soderbergh, enfin, la possibilité de l'enregistrement et de la consommation d'images électroniques à domicile encouragerait, en quelque sorte, une virtualisation des rapports humains. Les films analysés donnent donc une visibilité à des pratiques ponctuelles recourant chacune à la technologie électronique. Comme nous l'avons évoqué plus haut, la distinction entre le cinéma et la vidéo se fait ici par le biais d'une désolidarisation souvent accompagnée d'un commentaire plus ou moins implicite.

L'investigation historique met également à mal toute prétention ontologique fondée sur des spécificités formelles. L'analyse de *Steppenwolf* est, à ce titre, particulièrement significative. La dernière partie du film exploite, en effet, les possibilités de l'incrustation vidéo afin de mettre au jour un monde instable, changeant : le « théâtre magique ». Le trucage par incrustation est ici au service du récit puisqu'il permet à la fois de maintenir la présence physique de Harry Haller tout en modifiant constamment son environnement. Il permet donc d'articuler à la fois l'unité du foyer énonciatif (la figure : Haller) et la pluralité du moi (le fond : les différentes pièces du « théâtre magique »). À l'exception de *Numéro Deux*, les autres films ne témoignent pas non plus d'une opposition radicale aux usages cinématographiques dominants. Nous avons déjà cité le cas de Tati, employant les caméras électroniques par défaut et incrustant un motif dans le seul but de raccorder deux supports distincts. Nous pouvons également évoquer Antonioni chez qui l'usage de la couleur électronique s'accommode d'une construction spatio-temporelle que Dubois et Fargier qualifieraient sans doute de cinématographique. Ou encore Coppola, effectuant plusieurs mélanges d'images (d'abord prévisualisées sur maquette électronique) à l'intérieur d'un genre, la comédie musicale, où la chose est tout à fait admise voire conventionnelle.

Si ces usages esthétiques de l'électronique permettent déjà de réinterroger les théories généralistes, il convient par ailleurs de souligner que l'esthétique n'est pas le seul terrain où sont susceptibles de se jouer les rapports entre le cinéma et la vidéo. Les usages analysés semblent d'ailleurs plutôt reléguer les questions d'esthétique à la marge. En effet, les deux familles d'usages délimitées circonscrivent surtout deux terrains qui sont pour la première, les méthodes de tournage, et pour la seconde, les usages sociaux. Or, le corpus à partir duquel ont été construites les théories de Dubois et Fargier (et Bellour) se composent en priorité d'œuvres issues de l'art vidéo où l'expérimentation formelle a été particulièrement intense (Paik, Campus, Vasulka, Viola, etc.). En dépit de leur visée généraliste, les théories de la vidéo commentées seraient donc plutôt à appréhender comme des synthèses effectuées à partir de plusieurs bandes historiques. Les théoriciens ont en effet relevé une série récurrences

formelles (les mélanges d'images) qu'ils ont ensuite décrites un peu rapidement comme des traits identitaires. Ce que notre investigation a montré, c'est donc qu'une théorie de la vidéo ne peut s'édifier sur le seul terrain esthétique sans risquer de s'enfermer dans des postulats arbitraires. Le malentendu tient ici à une confusion entre plusieurs objets. Si Dubois et Fargier admettent eux-mêmes que leur théorie ne concernent pas le seul art vidéo mais également la télévision, les deux objets étant réunis sous le syntagme de « la vidéo », c'est manifestement que leurs propositions aspirent à une valeur ontologique. Or, les usages ne manquent pas qui contredisent cette prescription identitaire.

L'analyse des films recourant à la technologique électronique nous a semblé constituer une introduction privilégiée à la question des rapports historiques possibles entre le cinéma et la vidéo. Or, les usages identifiés nous invitent à penser ces relations en terme de discontinuités. Sur une durée de trente-cinq ans cohabitent, en effet, des « énoncés », pour reprendre le langage de Foucault, qui ne cessent de s'opposer les uns aux autres. Si aux alentours des années 1959-60, la vidéo, associée à l'institution télévision, représente pour Renoir la possibilité d'un gain de sincérité, elle représente chez Lang la possibilité d'une intrusion dans l'intimité. D'un côté, la vidéo épaule le cinéma dans sa quête artistique et de l'autre, elle rend possible un usage domestique de surveillance. De même, si aux alentours des années 1979-80, la vidéo est pour Wenders la métaphore du cancer du cinéma, elle représente pour Antonioni, au contraire, la possibilité d'une pratique cinématographique libérée. D'un côté, la vidéo est un corps pathogène et de l'autre, l'agent d'un progrès cinématographique. Ces différentes discontinuités tiennent généralement aux objets que les cinéastes rangent sous le vocable de « vidéo ». Nous avions, par exemple, souligné l'aveuglement de Wenders en 1989, demeurant focalisé sur la matière d'image sans jamais songer aux avantages de la technologie électronique en termes de pratiques. De manière symptomatique, Wenders pointait en effet la grande liberté du couturier Yamamoto sans se rendre compte que la petite caméra entre ses mains pouvait lui permettre d'accéder à une forme de liberté comparable. En d'autres termes, la vidéo en tant que matière d'image détournait l'attention de Wenders au point de lui faire oublier la vidéo en tant qu'appareil de prise de vue et donc pratique cinématographique possible.

La mise au jour de ces discontinuités réinterrogent, comme nous l'avons dit, les théories de la vidéo qui postulent un objet uni, clairement différencié du cinéma. Les différents cas d'usages électroniques examinés obligent en effet, de manière pragmatique, à varier les domaines d'investigation et donc à aborder divers aspects : technologique, esthétique, social, etc. Si nous avons proposé une archéologie des « idées de vidéo » en nous

concentrant sur des discours théoriques et critiques, d'autres méthodes pourraient permettre d'aborder ces différents aspects de la vidéo. Il ne s'agit pas ici bien évidemment de louer une méthode au détriment de la nôtre. Nous estimons simplement que notre mode opératoire ne saurait nécessairement convenir à toutes les dimensions de l'objet vidéo et notamment à l'étude des mélanges d'images ou à celle des machines dans leur praticabilité singulière (les consoles employées par Antonioni et Coppola par exemple). C'est pourquoi nous pensons que nos analyses pourraient s'articuler à des investigations menées différemment. Inspirée par certains travaux de Foucault, l'épistémologie des dispositifs de vision et d'audition, proposée par François Albera et Maria Tortajada, constitue par exemple une méthode de recherche permettant de penser l'articulation entre cinéma et vidéo à d'autres niveaux tout en évitant les apories d'un cloisonnement ontologique fondé sur une différenciation technologique.

Depuis une douzaine d'années, les deux chercheurs travaillent à la définition d'un « schème épistémique » cinéma, à différencier du cinéma comme « objet empirique »[672]. Ce schème, aussi désigné comme un « dispositif-épistémè[673] », est défini comme un réseau de relations modélisant un ensemble de pratiques et de discours. Sa description nécessite donc d'articuler trois axes d'étude : celui des « discours », celui des « dispositifs concrets » et celui des « pratiques institutionnelles, sociales »[674]. Une telle approche a le mérite à la fois de composer avec des paramètres qui excèdent (et relativisent) la simple différence technologique, et d'encourager un décentrement par rapport au modèle canonique de la salle obscure, trop souvent érigé en norme identitaire.

À l'occasion de différentes recherches effectuées dans le cadre de ce projet épistémologique, François Albera a proposé des exemples d'articulation possible entre des œuvres cinématographiques et vidéographiques. Nous en évoquons un pour illustrer notre propos. L'article « Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur » (2000) s'attache, par exemple, à faire l'archéologie du « cinéma d'exposition », désignant ici non pas le phénomène commenté par Dubois mais plutôt les films qui accueillent « sur le mode de la greffe » des « matériaux hétérogènes », des « supports » et des « médias différents » (sont cités Marker, Greenaway et Godard)[675]. Repartant d'Eisenstein, Albera relie cette conception

[672] François Albera et Maria Tortajada, « L'Épistémè 1900 », in André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Véronneau (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*, Lausanne, Payot, « Cinéma », 2004, p. 49-50.
[673] François Albera et Maria Tortajada, « Le dispositif n'existe pas ! », in François Albera et Maria Tortajada, *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Age d'Homme, « Histoire et esthétique du cinéma », 2011, p. 31.
[674] François Albera et Maria Tortajada, « L'Épistémè 1900 », *op. cit.*, p. 50.
[675] François Albera, « Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur », in Silvestra Mariniello (dir.), « Cinéma et intermédialité », *CiNéMAS*, vol.10, n° 2-3, printemps 2000, p. 28.

du cadre comme surface d'exposition aux « bouleversements dans les régimes de la vision et de la visualité liées à l'ère industrielle[676] », qui auraient conduit à un abandon de la perspective au profit d'un espace débarrassé de tout « ancrage terrestre[677] ». L'auteur conclut en affirmant que cette « autonomie de l'image » aurait offert à Lissitzky, Moholy-Nagy et Eisenstein « un espace utopique » puis il ajoute que « tout un courant du film et de la vidéo […] y [aurait] trouv[é] l'espace mental de la libre disposition, des mises en rapport, du montage généralisé »[678]. Et Albera de citer, pour la vidéo : Bruce Nauman[679], Vito Acconci et Dan Graham. Un tel cas de figure est significatif dans la mesure où la conception de l'espace que Dubois et Fargier invoquaient dans les années 1980-90 comme une spécificité vidéographique (un espace fragmenté) est ici partagée par plusieurs moyens d'expression (cinéma, photographie, peinture, etc.). Réinscrire cette conception au sein d'une perspective historique engage de fait un décloisonnement de la vidéo et une mise en réseau.

Si tout au long de ce travail, nous nous sommes intéressés aux discours qui ont accompagné certains films ayant fait usage de la technologie électronique, de la fin des années 1950 au milieu des années 1990, une épistémologie des dispositifs telle que l'ont entreprise les chercheurs de Lausanne permettrait d'explorer d'autres voies, comme celles des formes ou des machines. Il serait ainsi possible d'articuler plusieurs axes d'analyse et éventuellement de mettre en jeu certaines tensions. Explorer ces voies complémentaires offrirait, par exemple, les moyens de comparer les idées de vidéo dégagées avec les objectifs des ingénieurs à l'origine de la conception de machines, ou encore avec certains projets formels développés par des artistes (nous évoquions d'ailleurs en introduction l'intérêt de confronter nos analyses aux recherches sur la « vidéo des premiers temps »). En somme, notre contribution est à envisager comme la description historique d'une dimension particulière de l'objet vidéo, disponible pour de prochaines élaborations théoriques.

---

[676] *Ibid.*, p. 33.
[677] *Ibid.*, p. 35.
[678] *Ibid.*, p. 37.
[679] François Albera a, par ailleurs, rédigé un article sur Bruce Nauman où il s'attache à dégager la « dimension cinématique » (au sens du cinématisme eisensteinien) de son travail. Le théoricien écrit notamment en introduction : « […] le choix du terme [cinématisme] […] a surtout l'intérêt pratique de ne pas nous enfermer dans le champ clos de la spécificité du médium. », François Albera, « Nauman cinématique », in Christine van Assche (dir.), *Bruce Nauman Image/Texte 1966-1996*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 51. Bien que le cinématisme ne soit pas l'épistémologie, Albera a établi dans l'introduction d'une compilation récente de ses textes une articulation entre son intérêt pour la théorie d'Eisenstein (notamment) et le programme de recherche épistémologique. Cf. François Albera, « Introduction », *Puissances du cinéma. Écriture/parole – Espace/regard – Montage*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2016, p. 21.

BIBLIOGRAPHIE

I. HISTORIOGRAPHIE, ARCHÉOLOGIE, ÉPISTÉMOLOGIE

1. Historiographie

Articles :

- GAUDREAULT André, « "Théâtralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès », in MALTHÊTE-MÉLIÈS Madeleine (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Méridiens, Klincksieck et Cie, 1984, p. 199-219.
- GUNNING Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » [1986], *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, AFRHC, n°50, décembre 2006, p. 55-65.
- GAUDREAULT André et GUNNING Tom, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in AUMONT Jacques, GAUDREAULT André et MARIE Michel (dir.), *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, Colloque de Cerisy, 1989, p. 49-63.
- FRIZOT Michel, « Revoir le panorama ou les yeux ont aussi des pieds », *Cinémathèque*, n°6, automne 1994, Paris, Crisnée, Cinémathèque française, Yellow Now, p. 78-95.
- GUNNING Tom, « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, n°5, Paris, printemps 1994, p. 129-139.
- MARIE Michel, « Avant-propos », in MARIE Michel (dir.), *Théorème*, n°4, « Cinéma des premiers temps. Nouvelles contributions françaises », Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- GAUDREAULT André, « *Les Vues cinématographiques* selon Georges Méliès, ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)... », in MALTHÊTE Jacques et MARIE Michel (dir.), *Georges Méliès, l'illusionnisme fin de siècle ? Actes du colloque de Cerisy-la-salle, 13-22 août 1996*, Paris, Colloque de Cerisy/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 111-131.
- GAUDREAULT André et MARION Philippe, « Un média naît toujours deux fois... »,

Sociétés & Représentations, Paris, Publications de la Sorbonne, n°9, 2000, p. 21-36.

- GAUDREAULT André, « Quelle histoire ?! Le cinéma est définitivement descendu de son piédestal », communication effectuée le 4 avril 2014 à l'Université de Udine dans le cadre de la XXI Udine International Film Studies Conference, « At The Borders Of (Film) History : Temporality, Archaelogy, Theories » (2-4 avril 2014).
- GAUDREAULT André, « Le cinématographe, le cinéma et, maintenant, le "vidéocinéma" », communication effectuée le 13 octobre 2014 dans le cadre du séminaire « Vidéo des premiers temps » dont le compte-rendu est consultable à l'adresse : http://earlyvideo.hypotheses.org/946

Numéro spécial :

- GAUDREAULT André (dir.), *Cahiers de la Cinémathèque*, n°29, « Le Cinéma des premiers temps (1900-1906) », Perpignan, hiver 1979, 184 p.

Ouvrages :

- BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, 305 p. [1ère édition 1991]
- GAUDREAULT André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, 252 p.
- GAUDREAULT André et MARION Philippe, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2013, 275 p.

2. Archéologie

Ouvrages :

- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, 400 p.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969, 288 p.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975, 318 p.
- FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, 1707 p.

- FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, 1735 p.
- FOUCAULT Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973, 62 p.
- BRUNET François, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 361 p. [1ère édition 2000]

Articles :

- FOUCAULT Michel, « Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (entretien avec R. Bellour) » [1966], in *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 526-532.
- FOUCAULT Michel, « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie » [1968], *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 724-759.
- FOUCAULT Michel, « La Peinture de Manet » [1971], in SAISON Maryvonne (dir.), *La Peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault, un regard*, Paris, Seuil, coll. « Traces Écrites », 2004, p. 21-47.
- FOUCAULT Michel, « La peinture photogénique » [1975], *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1575-1583.
- VEYNE Paul, « Foucault révolutionne l'histoire », *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1978, p. 385-429.
- CHARTIER Roger, « "La chimère de l'origine". Foucault, les Lumières et la Révolution française », *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 133-160.
- ARASSE Daniel, « Éloge paradoxal de Michel Foucault à travers "Les Ménines" », *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 233-244. [1ère édition 2004]
- ARNOLDY Édouard, « Faut-il *excéder* l'histoire du cinéma ? », *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales*, Liège, Éditions du Céfal, coll. « Travaux & Thèses », 2004, p. 165-171.
- ARNOLDY Édouard, « De la dispersion en histoire du cinéma », *CiNéMAS*, vol. 23, n°1, « Cinélekta 7 – Recherches actuelles », Montréal, automne 2012, p. 73-92.

3. Épistémologie

Ouvrage :

- ALBERA François et TORTAJADA Maria (dir.), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Histoire et esthétique du cinéma », 2011, 380 p.
- ALBERA François, *Puissances du cinéma. Écriture/parole – Espace/regard – Montage*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2016, coll. « Histoire et théorie du cinéma/Travaux », 311 p.

Articles :

- ALBERA François, « Nauman cinématique », in VAN ASSCHE Christine (dir.), *Bruce Nauman Image/Texte 1966-1996*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 50-59.
- ALBERA François, « Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur », in MARINIELLO Silvestra (dir.), *CiNéMAS*, vol. 10, n°2-3, « Cinéma et intermédialité », Montréal, printemps 2000, p. 27-38.
- ALBERA François et TORTAJADA Maria, « L'Épistémè 1900 », in GAUDREAULT André, RUSSELL Catherine et VÉRONNEAU Pierre (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*, Lausanne, Payot, coll. « Cinéma », 2004, p. 45-62.
- ALBERA François et TORTAJADA Maria, « Le dispositif n'existe pas ! », in ALBERA François et TORTAJADA Maria (dir.), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Histoire et esthétique du cinéma », 2011, p. 13-38.

II. THÉORIES DE LA VIDÉO

1. Philippe Dubois

Ouvrages :

- DUBOIS Philippe, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée,

Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p.

- DUBOIS Philippe, MONTEIRO Lúcia Ramos, BORDINA Alessandro (dir.), *Oui, c'est du cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2009, 351 p.
- DUBOIS Philippe, MONVOISIN Frédéric, BISERNA Eleana (dir.), *Extended cinéma. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Camponotto Editore, 2010, 458 p.

Articles et chapitres :

- DUBOIS Philippe, MÉLON Marc-Emmanuel, DUBOIS Colette, « Cinéma et vidéo. Correspondances, montage, incorporations » [1986-1987], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p. 138-189.
- DUBOIS Philippe, « Des années 70 aux années 80. Les "expériences vidéo" de quelques grands cinéastes » [1989-1990], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p. 125-137.
- DUBOIS Philippe « La passion, la douleur et la grâce. Note sur le cinéma et la vidéo dans la dernière décennie (1977-1987) », in BLISTÈNE Bernard, DAVID Catherine et PACQUEMENT Alfred (dir.), *L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art aujourd'hui 1977-1987*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 74-87.
- DUBOIS Philippe, « Pour une esthétique de l'image vidéo » [1995], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p. 77-96.
- DUBOIS Philippe, « Machines à images. Une question de ligne générale » [1998], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p. 53-76.
- DUBOIS Philippe, « Mouvements improbables. Parcours d'une exposition » [2002-2003], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p. 263-309.
- DUBOIS Philippe, « Introduction / Présentation », in DUBOIS Philippe, MONTEIRO Lúcia Ramos, BORDINA Alessandro (dir.), *Oui, c'est du cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2009, p. 7-10.
- DUBOIS Philippe, « Présentation », in DUBOIS Philippe, MONVOISIN Frédéric,

BISERNA Eleana (dir.), *Extended cinéma. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Camponotto Editore, 2010, p. 13-14.

- DUBOIS Philippe, « La question du panorama, entre photographie et cinéma », *Cinémathèque*, n°4, automne 1993, Paris, Crisnée, Cinémathèque française, Yellow Now, p. 22-39.

2. Raymond Bellour

Ouvrages :

- BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*., Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2002, 349 p. [1ère édition 1990]
- BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, Paris, P.O.L, 1999, 381 p.
- BELLOUR Raymond, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – Installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012, 573 p.
- BELLOUR Raymond, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009, 637 p.

Articles :

- BELLOUR Raymond, « L'Entre-Images » [1990], *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*., Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2002, p. 11-17.
- BELLOUR Raymond, « Thierry Kuntzel et le retour de l'écriture » [1981], *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*., Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2002, p. 25-51.
- BELLOUR Raymond, « Autoportraits » [1988], *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*., Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2002, p. 271-337.
- BELLOUR Raymond, « D'entre les corps » [1990], *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*., Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2002, p. 161-198.
- BELLOUR Raymond, « Querelle », *La Querelle des dispositifs. Cinéma – Installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012, p. 13-47.
- BELLOUR Raymond, « "Le cinéma, seul" / Multiples "cinémas" », in AUMONT Jacques (dir.), *Le Septième art. Le cinéma parmi les arts. Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique 2001-2002*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « Cinéma », 2003.

Numéro spécial :

- BELLOUR Raymond et DUGUET Anne-Marie (dir.), *Communications*, n°48, « Vidéo », Seuil, 1988, 402 p.

3. Jean-Paul Fargier

Ouvrages :

- FARGIER Jean-Paul (dir.), *Actes du colloque « Vidéo, Fiction et Cie ». 2e Manifestation Internationale de Vidéo de Montbéliard*, Saint-Denis, Montbéliard, Centre de Recherche Universitaire de Paris VIII, C.A.C, 1984, 68 p.
- FARGIER Jean-Paul, *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, Lille, De l'incidence, 2010, 322 p.
- FARGIER Jean-Paul, *Tivi ou Tivi pas, si Tivi pas tant pis !*, Paris, Les éditions acharnistes, 2009, 187 p.

Articles :

- FARGIER Jean-Paul, « Paikologie », *Cahiers du cinéma*, n°299, avril 1979, p. 5-10.
- FARGIER Jean-Paul, « Le grand écart », *Cahiers du cinéma*, n°310, avril 1980, p. 27-28.
- FARGIER Jean-Paul et FORESTA Don, « Jamais la vidéo n'abolira le hasard. Conversation », in *Traverses*, n°23, « Figures de la forme », novembre 1981, Revue du Centre de Création Industrielle, Paris, Éditions de Minuit, Centre Georges Pompidou, p. 131-135.
- FARGIER Jean-Paul, « Vidéo : un art en moins » [1981], *Tivi ou Tivi pas, si Tivi pas tant pis !*, Paris, Les éditions acharnistes, 2009, p. 113-122.
- FARGIER Jean-Paul, « Les effets de mes effets sont mes effets (intime conviction) », in BELLOUR Raymond et DUGUET Anne-Marie (dir.), *Communications*, n°48, « Vidéo », 1988, p. 93-100.
- FARGIER Jean-Paul, « Une image sans hors-champ », in FARGIER Jean-Paul (dir.), *Actes du colloque « Vidéo, Fiction et Cie ». 2e Manifestation Internationale de Vidéo de Montbéliard*, Saint-Denis, Montbéliard, Centre de Recherche Universitaire de Paris VIII, C.A.C, 1984, p. 7-8.
- FARGIER Jean-Paul, « Le Vostell des origines. La lune n'est pas le soleil », in

FARGIER Jean-Paul (dir.), *Où va la vidéo ?*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1986, p. 11-13.

- FARGIER Jean-Paul, « La Poudre aux yeux » [1986], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, Lille, De l'incidence, 2010, p. 155-163.
- FARGIER Jean-Paul, « Le retour à la raison », *artpress*, n°145, mars 1990, p. 72.
- FARGIER Jean-Paul, « De l'universalité de la (langue) vidéo » [1992], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, Lille, De l'incidence, 2010, p. 165-170.
- FARGIER Jean-Paul, « Antenne et tabou » [1993], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, Lille, De l'incidence, 2010, p. 47-58.
- FARGIER Jean-Paul, « Paik et Joyce. Ondes de choc » [1997], *Tivi ou Tivi pas, si Tivi pas tant pis !*, Paris, Les éditions acharnistes, 2009, p. 47-58.
- FARGIER Jean-Paul, « L'art vidéo, la vidéo, Baladi et l'euro » [2003], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, Lille, De l'incidence, 2010, p. 191-194.
- FARGIER Jean-Paul, « La Télévision pure » [2004], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, Lille, De l'incidence, 2010, p. 17-32.
- FARGIER Jean-Paul, « Extension du domaine du direct (Vostell et l'art vidéo) » [2008], *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, Lille, De l'incidence, 2010, p. 171-179.
- WIDENDAËLE Arnaud, « Souvenirs d'un défricheur, ou la vidéo gagne du terrain », 2 mars 2013, consultable à l'adresse: http://www.debordements.fr/spip.php?article156

Numéro spécial :

- FARGIER Jean-Paul (dir.), *Où va la vidéo ?*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1986, 111 p.

4. Télévision

Ouvrages :

- DELAVAUD Gilles, *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Paris, Bruxelles, Éditions de l'Ina, De Boeck, coll. « Médias Recherches », 2008, 240 p.
- MILLS Brett, *Television Sitcom*, London, British Film Institute, 2005, 180 p.

Articles :

- DANEY Serge, « Nouvelle grammaire », *Ciné journal*, volume 2 (1983-1986), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1998, p. 147-150 [1ère édition 1986]
- DELAVAUD Gilles, « Le dispositif télévision. Discours critique et pratique de création dans les années 1940 et 1950 », in BERTON Mireille et WEBER Anne-Katrin (dir.), *La Télévision du Téléphonoscope à Youtube. Pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne, Antipodes, coll. « Médias et Histoire », 2009, p. 229-248.
- ABRAMSON Albert, « A Short History of Television Recording », in FIELDING Raymond (ed.), *A Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1967, p. 250-254.
- CASETTI Francesco et ODIN Roger, « De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique », in *Communications*, n°51, « Télévisions/mutations », 1990, p. 9-26.
- GLASKOWSKY Peter, « Jerry Lewis and the elusive Video Assist patent », 22 juin 2009, consultable à l'adresse : http://www.cnet.com/news/jerry-lewis-and-the-elusive-video-assist-patent/

5. Art vidéo, vidéo militante, cinéma d'exposition

Ouvrages :

- DUGUET Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, coll. « L'Échappée belle/Hachette littérature », 1981, 253 p.
- ARMES Roy, *On Video*, London & New York, Routledge, 1988, 230 p.
- PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, 368 p.
- AUMONT Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2012, 116 p.

Articles et communications :

- HENNEBELLE Monique et HENNEBELLE Guy, « Problèmes et perspectives de la vidéo militante. Table ronde avec le collectif "Mon Œil" ("Vidéo Out", "Vidéo 00", "Les Cent Fleurs") », *Écran*, n°41, novembre 1975, p. 35-50.
- PAIK Nam June et MOORMAN Charlotte, « Videa, Vidiot, Videology », in

BATTCOCK Gregory (ed.), *New artists video. A critical anthology*, New York, A Dutton Paperback, 1978, p. 121-137.

- CASSAGNAC Jean-Paul, FARGIER Jean-Paul et VAN DER STEGEN Sylvia, « Entretien avec Nam June Paik », *Cahiers du cinéma*, n°299, avril 1979, p. 10-15.
- COUCHOT Edmond, « La mosaïque ordonnée », in BELLOUR Raymond et DUGUET Anne-Marie (dir.), *Communications*, n°48, « Vidéo », 1988, p. 79-87.
- DANEY Serge, « La dernière image », in BELLOUR Raymond, DAVID Catherine et VAN ASSCHE Christine (dir.), *Passages de l'image*, Paris, Centre Pompidou, 1990, p. 57-60.
- ROYOUX Jean-Christophe, « Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », *artpress*, n°262, novembre 2000, p. 36-41.
- « La vidéo contre la télévision, tout contre », 5 mai 2014, séance du séminaire « Vidéo des premiers temps » dont le compte-rendu est consultable à l'adresse : http://earlyvideo.hypotheses.org/884

III. DISCOURS

(Les reproductions d'articles issus de la presse généraliste compilées par la Bibliothèque de film n'indiquent pas la pagination originale. Elle fait donc défaut pour certaines des références ci-dessous.)

1. *Le Testament du Docteur Cordelier*, Jean Renoir (1959)

Ouvrage de Jean Renoir :

- RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, coll. « Champs art », 2005, 265 p. [1ère édition 1974]

Ouvrage sur Jean Renoir

- MERIGEAU Pascal, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 2012, 1102 p.

Articles :

- SENGISSEN Paule, « Jean Renoir donnera-t-il à la T.V. ses lettres de noblesse ? », *Radio Cinéma Télévision*, 1er mars 1959.
- SPIERO Jean-Pierre, « Jean Renoir tourne "Le Docteur Cordelier" », *Cahiers du cinéma*, n°95, mai 1959, p. 28-36.
- MARCORELLES Louis, *France Observateur*, 6 septembre 1959.
- RENOIR Jean, « Pourquoi ai-je tourné "Cordelier" ? », *Cahiers du cinéma*, n°100, octobre 1959, p. 23-26.
- BEYLIE Claude, « Un testament olographe », *Cahiers du cinéma*, n°123, septembre 1961, p. 32-42.
- LEFÈVRE Raymond, « Le Testament du Docteur Cordelier », *La Revue du cinéma – Image et son*, n°144, octobre 1961, p. 27.
- SICLIER Jacques, *Télérama*, 12 novembre 1961.
- SALMEZE Jean, « Le Testament du Docteur Cordelier », *Libération*, 17 novembre 1961.
- LACHIZE Samuel, « Le testament du docteur Cordelier (un échec spectaculaire...) », *L'Humanité*, 18 novembre 1961.
- CHAUVET Louis, « Le Testament du Docteur Cordelier », *Le Figaro*, 18-19 novembre 1961.
- DE BARONCELLI Jean, « Le Testament du Docteur Cordelier », *Le Monde*, 21 novembre 1961.
- M. D., « Le Testament de Jean Renoir », *Le Canard enchaîné*, 22 novembre 1961.
- GANDREY-RÉTY Jean, « Annulez le testament ! », *Lettres françaises*, 23 novembre 1961.
- ANONYME, « Le Testament du Docteur Cordelier », *L'Express*, 23 novembre 1961.
- FUZELLIER Étienne, « Le Testament du Docteur Cordelier », *Éducation Nationale*, 30 novembre 1961.
- SICLIER Jacques, « Jean Renoir en liberté surveillée », *Le Monde*, 27 juillet 1987.
- ARNOLDY Édouard, « Cinéma [et] télévision. Entre quelques images du *Testament du Docteur Cordelier* de Jean Renoir » in BERTON Mireille et WEBER Anne-Katrin (dir.), *La Télévision du Téléphonoscope à Youtube. Pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne, Antipodes, coll. « Médias et Histoire », 2009, p. 289-302.

Entretiens :

- DELAHAYE Michel, « Renoir. Théâtre + cinéma = TV », *Cinéma 59*, n°38, juillet 1959, p. 31-36.
- GODARD Jean-Luc, « Jean Renoir : "La télévision m'a révélé un nouveau cinéma" » [1959], *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 191-193.
- RENOIR Jean « Entretien avec Michel Déry » [mars 1960], in CHARDÈRE Bernard (dir.), *Premier Plan*, n°22-23-24, « Jean Renoir », mai 1962, p. 385-394.
- ANDREY Roger, « Jean Renoir fait son "Testament" », *Cinéma 60*, n°51, novembre 1960, p. 106-112.
- RENOIR Jean, « Jean Renoir vous parle de son art » [1961], *Jean Renoir. Entretiens et propos*, Paris, Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinéma, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 1979, p. 92-104.
- RENOIR Jean, « Jean Renoir le Patron » [1966], *Jean Renoir. Entretiens et propos*, Paris, Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinéma, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 1979, p. 105-127.

2. *Steppenwolf*, Fred Haines (1974)

Articles :

- TOURNÈS Andrée, « Le loup des steppes », *Jeune cinéma*, n°84, février 1975, p. 35-37.
- ANONYME, « Le Loup des steppes », *Positif*, n°166, février 1975, p. 69.
- KALFON Pierre, *Positif*, n°166, février 1975, p. 69.
- BÉHAR Henri, « Le Loup de steppes », *La Revue du cinéma – Image et son. La saison cinématographique 1975*, n°299, octobre 1975, p. 26-27.
- FABIAN Jenny, « Jung hearts run free », *The Guardian*, 21 avril 2000, consultable à l'adresse : https://www.theguardian.com/film/2000/apr/21/4
- KENNEDY Douglas, « Fred Haines : Screenwriter who adapted "Ulysses" », *The Independent*, 10 mai 2008, consultable à l'adresse : http://www.independent.co.uk/news/obituaries/fred-haines-screenwriter-who-adapted-ulysses-825473.html

3. *Parade*, Jacques Tati (1974)

Ouvrages sur Jacques Tati :

- DONDEY Marc, *Tati*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay Cinéma », 1989, 271 p.
- CHION Michel, *Jacques Tati*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2009, 141 p. [1ère édition 1987]
- FIESCHI Jean-André, *La Voix de Jacques Tati*, Strasbourg, Limelight – Les Éditions Ciné-fils et le Festival de Mulhouse « Espoir en 35 mm », 1996, 22 p.
- BELLOS David, *Jacques Tati. His life and art*, London, The Harvill Press, 2001, pp. 382. [1ère édition 1999]

Articles :

- CHAUVET Louis, « Vive le cirque ! », *Le Figaro*, 13 mai 1974.
- G. C., « Jacques Tati et Jérôme Savary », *Le Monde*, 15 mai 1974.
- ROCHEREAU Jean, « Parade », *La Croix*, 14 mai 1974.
- CHAUVET Louis, « Parade », *Le Figaro*, 4 novembre 1974.
- ANONYME, « Une fête de patronage », *Combat*, 15 novembre 1974.
- TEISSEIRE Guy, « Un bouquet de joie pour les fêtes : "Parade" de Tati », *L'Aurore*, 12 décembre 1974.
- BAUBY Jean-Dominique, « Parade ou le nouveau cirque », *Le Quotidien de Paris*, 16 décembre 1974.
- REMOND Alain, « Parade », *Télérama*, 18 décembre 1974.
- CHAZAL Robert, « La joie du Cirque », *France-Soir*, 19 décembre 1974.
- DE BARONCELLI Jean, « Un soir de fête avec Tati », *Le Monde*, 22 décembre 1974.
- LACOMBE Alain, « Parade », *Écran*, n°33, février 1975, p. 57-58.
- ANONYME, *Cinéma 81*, n°276, décembre 1981, p. 100.
- BERGALA Alain, « Le dernier manteau d'Arlequin », in BENOLIEL Bernard (dir.), *Le Préjugé de la rampe – Pour un cinéma déchaîné*, Saint-Sulpice-sur-Loire, ACOR, 2004, p. 17-20.

Entretiens :

- DANEY Serge, HENRY Jean-Jacques et LE PÉRON Serge, « Propos rompus »,

Cahiers du cinéma, n°303, septembre 1979, p. 15-24.

- MAURIN François, « Du rire, teinté d'austérité », *L'Humanité*, 28 décembre 1974.

Film d'analyse :

- GOUDET Stéphane, « En piste », DVD *Parade*, Studiocanal, 2015.

4. *Numéro Deux*,

Anne-Marie Miéville, Jean-Luc Godard (1975)

Ouvrages et articles sur Jean-Luc Godard :

- DUBOIS Philippe Dubois, « Les essais vidéo de Jean-Luc Godard : la vidéo pense ce que le cinéma crée » [1990-1991], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p. 243-260.
- DUBOIS Philippe Dubois, « Jean-Luc Godard et la part maudite de l'écriture » [1993], *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p. 221-242.
- DE BAECQUE Antoine, *Godard*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2010, 935 p.

Articles :

- CHAPIER Henry, « La fuite en avant », *Quotidien*, 24 septembre 1975.
- CHAUVET Louis, « À travers aphorismes et symboles », *Le Figaro*, 29 septembre 1975.
- D. R., « au présent », *Politique Hebdo*, 25 septembre-1er octobre 1975.
- BORY Jean-Louis, « Les nouvelles billes de Godard », *Le Nouvel Observateur*, 6 octobre 1975.
- BECHTOLD Charles « Numéro Deux », *Cinématographe*, n°15, octobre-novembre 1975, p. 30.
- AMIEL Mireille, « Numéro Deux. One plus one », *Cinéma 75*, n°203, novembre 1975, p. 60-63.
- BRAUCOURT Guy, « Numéro Deux (+ propos) », *Écran*, n°41, novembre 1975, p. 51-53.
- LEFÈVRE Raymond, « Numéro Deux », *La Revue du cinéma – Image et son*, n°300, novembre 1975, p. 98-99.

- DANEY Serge, « Le therrorisé (pédagogie godardienne) », *Cahiers du cinéma*, n°262-263, janvier 1976, p. 32-39.
- KROHN Bill, « Rencontre avec Nicholas Ray », *Cahiers du cinéma*, n°288, mai 1978, p. 62-67.

Entretiens :

- GODARD Jean-Luc, « Warum ich hier Spreche... » [1975], *Cahiers du cinéma*, Hors-série, n°20, « Histoires de Cannes 1939-1996 », avril 1997, p. 97-99.
- DELILLE Hervé et DOSSE Roger, « Les aventures de Kodak et de Polaroïd. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *Politique hebdo*, n°189, 24 septembre 1975.
- MAKIE Jeanne, « "Numéro Deux", un film différent. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *Témoignage chrétien*, 25 septembre 1975.
- BABY Yvonne, « Faire les films possibles là où on est. Un entretien avec Jean-Luc Godard », *Le Monde*, 25 septembre 1975.

5. *Le Mystère d'Oberwald*, Michelangelo Antonioni (1980)

Ouvrages sur Michelangelo Antonioni :

- DI CARLO Carlo (dir.), *Michelangelo Antonioni 1. 1942/1965*, Rome, Cinecittà International, 1987, 371 p.
- CUCCU Lorenzo (dir.), *Michelangelo Antonioni 2. 1966/1984*, Rome, Ente Autonomo Gestione Cinema, 1988, 453 p.
- PREDAL René, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Paris, Cerf, coll. « 7ème art », 1991, 257 p.
- TASSONE Aldo, *Antonioni*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010, 452 p. [1ère édition 1995]
- BONFAND Alain, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Images Modernes, 2003, 133 p.

Articles :

- CHAZAL Robert, « Le Mystère d'Oberwald », *France-Soir*, 4 septembre 1980.
- PÉREZ Michel, « Le Mystère d'Oberwald », *Le Matin*, 6 septembre 1980.
- DE GASPERI Anne, « Le Mystère d'Oberwald », *Le Quotidien de Paris*, 7 septembre

1980.
- PANGON Gérard, « Le Mystère d'Oberwald », *Télérama*, n°2034, 4 janvier 1989.
- MARTIN Marcel, « Le mystère d'Oberwald », *Révolution*, n°462, 6 janvier 1989.
- SKORECKI Louis, « Les no mans'land d'Antonioni », *Libération*, 6 janvier 1989.
- Dossier de presse du film *Le Mystère d'Oberwald*.

Entretiens :

- DI CARLO Carlo, « Antonioni parle de son nouveau film », *La Revue du cinéma – Image et son/écran*, n°351, juin 1980, p. 133-134.
- ANTONIONI Michelangelo, « Presque une confession (1980) », *Écrits*, Paris, Images Modernes, 2003, p. 306-307.
- CUEL François et VILLIEN Bruno, « Entretien avec Michelangelo Antonioni », *Cinématographe*, n°72, novembre 1981, p. 2-7.
- DANEY Serge et TOUBIANA Serge, « Entretien : La Méthode de Michelangelo Antonioni », *Cahiers du cinéma*, n°342, décembre 1982, p. 5-7, p. 61-65.
- ANTONIONI Michelangelo, « Entretien », in TASSONE Aldo, *Le cinéma italien parle*, Paris, Edilig, coll. « Cinégraphiques », 1982, p. 13-27.
- ANTONIONI Michelangelo, « Le réalisateur et l'électronique (1983) », *Écrits*, Paris, Images Modernes, 2003, p. 164-167
- ANTONIONI Michelangelo, « Le bosquet blanc », in DURANÇON Jean (dir.), *Caméra/Stylo*, n°3, « Michelangelo Antonioni », novembre 1982, p. 36-39.

6. *One from the Heart*, Francis Ford Coppola (1982)

Ouvrages sur Francis Ford Coppola :

- CHAILLET Jean-Paul et VINCENT Elizabeth, *Francis Ford Coppola*, Paris, Edilig, coll. « Cinégraphiques », 1984, 128 p.
- CHAILLET Jean-Paul et VIVIANI Christian, *Coppola*, Paris, Rivages, coll. « Rivages Cinéma », 1987, 163 p.
- SCHUMACHER Michael, *Francis Ford Coppola. A Filmmaker's Life*, New York, Crown Publishers, 1999, 536 p.
- DIKA Vera, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Uses of Nostalgia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 241 p.

- BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2011, 736 p.

Articles :

- BLOCKER Joël, « Coppola a encore frappé », *Le Point*, n°488, 25 janvier 1982.
- DOUIN Jean-Luc, « Coup de cœur. La Symphonie des néons », *Télérama*, 29 septembre 1982.
- PANTEL Monique, « Le nouveau scénariste de Francis Coppola : … un robot ! », *France-Soir*, 29 septembre 1982.
- DANEY Serge, « Coppola : gigotons sous la pluie », *Libération*, 29 septembre 1982.
- BOISARD Françoise, « Pas spontané », *Minute*, 2 octobre 1982.
- CERVONI Albert, « Petites aventures et grand amour. De la (très) bonne confection », *L'Humanité*, 2 octobre 1982.
- JAMET Dominique, « Pour pleurer dans les "drive in" », *Le Quotidien de Paris*, 7 octobre 1982.
- PHILIPPON Alain, « Minnelli, mine de rien », *Cahiers du cinéma*, n°340, octobre 1982, p. 59-61
- Francis Ford Coppola, « Post Scriptum, Coup de cœur : les débuts du "cinéma électronique" », *Positif*, n°262, décembre 1982, p. 35.
- « Francis Coppola dans les années 80, l'homme et son rêve », 31 janvier 2015, conférence dans le cadre du cycle « Toute la mémoire du monde 2014-2015 », consultable à l'adresse : http://cinema.arte.tv/fr/article/discussion-avec-francis-ford-coppola

Entretiens :

- ASSAYAS Olivier, BLOCH-MORHANGE Lisa et TOUBIANA Serge, « Entretien avec Francis Ford Coppola », *Cahiers du cinéma*, n°334-335, avril 1982, p. 42-51.
- DANEY Serge, DOUIN Jean-Luc, « Coup de paroles », *Libération*, 29 septembre 1982.
- PÉREZ Michel, « Coppola prépare une machine à remonter le temps », *Le Matin*, 2 octobre 1982.
- CIMENT Michel, « Entretien avec Francis Coppola », *Positif*, n°262, décembre 1982, p. 27-34.

7. *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, Fritz Lang (1960)

Ouvrages sur Fritz Lang :

- MOULLET Luc, *Fritz Lang*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1963.
- SIMSOLO Noël, *Fritz Lang*, Paris, Edilig, coll. « Cinégraphiques », 1985, 135 p.
- GUNNING Tom, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, London, British Film Institute, 2000, 528 p.
- EISENSCHITZ Bernard, *Fritz Lang au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2011, 272 p.

Articles :

- DOMARCHI Jean, « Une leçon de classicisme cinématographique », *Arts*, 28 juin-4 juillet 1961.
- MARCABRU Pierre, « Fritz Lang ou les naïvetés du cinéma », *Combat*, 1er juillet 1961.
- CHAUVET Louis, « Le Diabolique Docteur Mabuse », *Le Figaro*, 4 juillet 1961.
- DUTOURD Jean, « Le Diabolique Docteur Mabuse », *Carrefour*, 5 juillet 1961.
- DE BARONCELLI Jean, « Le Diabolique Docteur Mabuse », *Le Monde*, 5 juillet 1961.
- LABARTHE André-S., « Le Diabolique Docteur Mabuse », *France Observateur*, 6 juillet, 1961.
- BILLARD Pierre, « Une cruelle poésie », *Paris Presse*, 8 juillet 1961.
- MARDORE Michel, « Une épure mathématique », *Lettres françaises*, 6-12 août 1961.
- ROCHEREAU Jean, « Le Diabolique Docteur Mabuse », *La Croix*, 12 août 1961.
- DOUCHET Jean, « L'étrange obsession », *Cahiers du cinéma*, n°122, août 1961, p. 49-53.
- COLLET Jean, « Le Diabolique Docteur Mabuse », *Télérama*, n°833, 2 janvier 1966, p. 79-80.
- DUBOIS Philippe, « Le regard aveugle. Autour de Fritz Lang » [1987], in *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p. 115-124.
- CRARY Jonathan, « Dr. Mabuse and Mr. Edison », in FERGUSON Russell (ed.), *Art and Film Since 1945 : Hall of Mirrors*, Los Angeles, New York, The Museum Of Contemporary Art, The Monacelli Press, 1996, p. 262-279.

Entretien :

- LANG Fritz, « La nuit viennoise », *Cahiers du cinéma*, n°169, août 1965, p. 43-58.

8. *Family Viewing*, Atom Egoyan 1987

Ouvrages sur Atom Egoyan :

- DESBARATS Carole, RIVIÈRE Danièle, LAGEIRA Jacinto et VIRILIO Paul, *Atom Egoyan*, Paris, Dis Voir, 1993, 125 p.
- ROMNEY Jonathan, *Atom Egoyan*, London, British Film Institute, coll. « World Directors », 2003, 226 p.
- WILSON Emma, *Atom Egoyan*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, coll. « Contemporary Film Directors », 2009, 161 p.
- BARONIAN Marie-Aude, *Cinéma et mémoire. Sur Atom Egoyan*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, coll. « L'Académie en poche », 2013, 125 p.

Articles :

- VALOT Jacques, « Family viewing », *La Revue du cinéma – Image et son*, n°449, mai 1989, p. 27-28.
- LEFORT Gérard, « La télé ce foutoir à images diffuseur de connerie quotidienne », *Pariscope*, 6 juin 1989.
- LEFORT Gérard, « Une vue de famille », *Libération*, 7 juin 1989.
- L. M., « Zapping en grandeur réelle », *La Croix*, 8 juin 1989.
- BOUJUT Michel, « Arrêt sur images », *L'Événement du jeudi*, n°240, 8 juin 1989.
- BRAUDEAU Michel, « Prises de vue en famille », *Le Monde*, 8 juin 1989.
- STRAUSS Frédéric, « Family Viewing », *Cahiers du cinéma*, n°421, juin 1989, p. 51.
- RAMASSE François, « La vidéo mode d'emploi », *Positif*, n°343, septembre 1989, p. 13-15.

Entretien :

- COULOMBE Michel et WERA Françoise, « Entretien avec Atom Egoyan », *Ciné-Bulles*, vol. 7, n°3, 1988, p. 6-11.

9. *Sex, Lies, and Videotape*, Steven Soderbergh, 1989

Articles :

- V. L., *Révolution*, « L'amour différé », n°500, 29 septembre 1989.
- FORESTIER François, « Tout ce que vous voulez savoir sur la vidéo... », *L'Express*, n°1995, 29 septembre 1989.
- PHILIPPONNAT Véronique, « L'étonnante confession d'une "Palme d'Or" », *Le Journal du dimanche*, 1er octobre 1989.
- LECLÈRE Marie-Françoise, « Sexe, morale et vidéo », *Le Point*, n°889, 2 octobre 1989, p. 27.
- MURAT Pierre, « Sexe, mensonges et vidéo », *Télérama*, n°2073, 4 octobre 1989.
- JONQUET François, « Les palmes ergonomiques », *Le Quotidien de Paris*, 4 octobre 1989.
- WACHTHAUSEN Jean-Luc, « Steven Soderbergh, les confessions d'un réalisateur-voyeur », *Le Figaro*, 4 octobre 1989.
- HEYMANN Danièle, « Quatuor érotique avec voix ajoutée », *Le Monde*, 5 octobre 1989.
- MACIA Jean-Luc, « Portrait de groupe avec cassettes », *La Croix*, 5 octobre 1989.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, « Sexe, mensonges et vidéo », *Politis*, n°74, 5 octobre 1989.
- BOVET Henri, « Sexe, sida et vidéo : les années 90 s'annoncent coincées », *Le Figaro Magazine*, n°14032, 7 octobre 1989.
- TOSCAN DU PLANTIER Daniel, « À vingt-six ans, il a réalisé un chef d'œuvre ! », *Le Figaro Magazine*, n°14032, 7 octobre 1989.
- NERSON Jacques, « De la misère sexuelle en milieu cadres supérieurs », *Le Figaro Magazine*, 7 octobre 1989.
- Dossier de presse de *Sexe, Mensonges et Vidéo*.

Entretiens :

- CIMENT Michel et NIOGRET Hubert, « Entretien avec Steven Soderbergh », *Positif*, n°343, septembre 1989, p. 9-10.
- JACOBSON Harlan, « Steven Soderbergh, King of Cannes : Truth or Consequences » [1989], in Anthony Kaufman (ed.), *Steven Soderbergh. Interviews*, Jackson, University

Press Of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers », 2002, p. 24-33.

10. *Lightning Over Water (Nick's movie)*,
Nicholas Ray, Wim Wenders, 1979-1980

Découpage :

- WENDERS Wim et SIEVERNICH Chris, *Nick's Film/Lightning Over Water*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main, 1981, 351 p.

Articles :

- TOUBIANA Serge, « L'Ami américain », *Libération*, 15 mai 1980.
- MARDORE Michel, « Lightning Over Water (Nick's movie) », *Le Nouvel Observateur*, 26 mai 1980.
- MARDORE Michel, « L'impudeur magnifique », *Le Nouvel Observateur*, 24 novembre 1980.
- SCHIDLOW Joshka, « Lightning Over Water (Nick's movie) », *Télérama*, n°1611, 26 novembre 1980.
- MAURIAC Claude, « Lightning Over Water (Nick's movie) » *V.S.D*, 27 novembre 1980.
- DEVARRIEUX Claire, « La mort à suivre », *Le Monde*, 30 novembre 1980.
- NIOGRET Hubert, « Lightning over Water (Nick's movie) », *Positif*, n°232-233, juillet 1980, p. 81.
- LEGRAND Gérard, « Les deux testaments (the big red one et lightning over water) », *Positif*, n°232-233, juillet 1980, p. 94-98.
- WENDERS Wim, « Pour jeter l'ancre », *Positif*, n°236, novembre 1980, p. 14.
- VAUGEOIS Gérard, « Nick's movie (lightning over water) », *L'Humanité Dimanche*, 3 décembre 1980.
- LE PAVEC Jean-Pierre, « Nick's movie. Un cinéma au carré », *Cinéma 80*, n°264, décembre 1980, p. 6-8.
- FARRELL Tom, « Journal d'un tournage », *Cahiers du cinéma*, n°318, décembre 1980, p. 23-25.
- KRAL Petr, « Le fantôme du réel (nick's movie) », *Positif*, n°239, février 1981, p. 63-64.

- CORRIGAN Timothy J., « German Friends and Narrative Murder : *Lightning over Water* », in COOK Roger F. et GEMÜNDEN Gerd, *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Detroit, Wayne State University Press, coll. « Contemporary Film and Television Series », 1997, p. 110-120.
- RUSSELL Catherine, « Wim Wenders : Film as Death at Work », *Narrative Mortality. Death, Closure, and New Wave Cinemas*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, coll. « Film studies/Literary theory », 1995, p. 67-104.
- EISENSCHITZ Bernard, « Lightning Over Water (Nick's movie) », *Roman américain. Les vies de Nicholas Ray*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990, p. 537-547.
- Dossier de presse de *Lightning Over Water (Nick's movie)*.

Entretiens :

- PASCAUD Fabienne, « Wim Wenders "Parce que c'était Nick parce que c'était moi" », *Télérama*, n°1611, 26 novembre 1980, p. 115.
- CIMENT Michel, « Entretien avec Wim Wenders », *Positif*, n°236, novembre 1980, p. 15-19.
- RABOURDIN Dominique, « Entretien avec Wim Wenders », *Cinéma 80*, n°264, décembre 1980, p. 10-12.
- TOLÉDANO Vincent, « Propos de Wim Wenders », *La Revue du cinéma – Image et son/écran*, n°356, décembre 1980, p. 17.
- DANEY Serge et ASSAYAS Olivier, « Entretien avec Wim Wenders », *Cahiers du cinéma*, n°318, décembre 1980, p. 19-23.
- BONNET Jean-Claude et TROSA Sylvie, « Entretien avec Wim Wenders », *Cinématographe*, n°63, décembre 1980, p. 50-51.
- WELSH Henry, « Cinéma et vidéo dans Nick's movie » [mai 1981], *Jeune cinéma*, numéro spécial, hors-série, « Wim Wenders », décembre 1989, p. 26-28.

11. *Carnet de notes sur vêtements et villes*, Wim Wenders (1989)

Articles :

- LOGETTE Lucien, « Yohji's movie : Wenders filme Yamamoto », *Jeune cinéma*, n°197, octobre-novembre 1989, p. 17-23.
- DE GASPERI Anne, « Les dessous de l'image », *Le Quotidien de Paris*, 21 décembre

1989.

Entretiens :

- GODARD Colette, « Les deux timides », *Le Monde*, 24 mars 1989.
- BOUJUT Michel, « Wim Wenders au pied de la montagne », *L'Événement du jeudi*, n°251, 24-30 août 1989, p. 80-81.
- ALESSANDRINI Marjorie, « Paris-Tokyo », *Le Nouvel Observateur*, n°1310, 14 décembre 1989.

12. *Lisbonne story*, Wim Wenders (1995)

Articles :

- SÉGURET Olivier, « À Lisbonne, Wenders redescend sur terre », *Libération*, 22 mai 1995.
- COPPERMANN Annie, « Balade ludique », *Les Échos*, 7 juin 1995.
- FERENCZI Aurélien, « La balade joyeuse de Wenders dans la ville blanche », *InfoMatin*, 7 juin 1995.
- KAGANSKI Serge, « Dans la ville jaune », *Les Inrockuptibles*, 7 juin 1995, p. 35-36.
- FRODON Jean-Michel, « Wim Wenders, le retour », *Le Monde*, 8 juin 1995, p. 26.
- WACHTHAUSEN Jean-Luc, « La déclaration d'amour de Wim Wenders », *Le Figaro*, 22 juin 1995.
- BOUQUET Stéphane, « Fragments d'un voyage immobile », *Cahiers du cinéma*, n°492, juin 1995, p. 45-46.

13. Wim Wenders

Ouvrages :

- WENDERS Wim, *La Vérité des images. Essais, discours et entretiens*, Paris, L'Arche, 1992, 309 p.
- WENDERS Wim, *La Logique des images. Essais et entretiens*, Paris, L'Arche, 1990, 186 p.

Propos :

- WENDERS Wim, « La révolution sans prétention à la vérité. Entretien avec Peter Buchka sur les possibilités de la prise de vue numérique » [1990], *La Vérité des images. Essais, discours et entretiens*, Paris, L'Arche, 1992, p. 103-110.
- WENDERS Wim, « La vérité des images. Deux entretiens avec Peter W. Jansen » [1989 et 1991], *La Vérité des images. Essais, discours et entretiens*, Paris, L'Arche, 1992, p. 65-102.
- WENDERS Wim, « Pourquoi filmez-vous ? *Réponse à une enquête* » [1987], *La Logique des images. Essais et entretiens*, Paris, L'Arche, 1990, p. 9-11.
- WENDERS Wim, « High Definition » [1990], *La Vérité des images. Essais, discours et entretiens*, Paris, L'Arche, 1992, p. 111-118.
- FERENCZI Aurélien, « "La religion des Etats-Unis, c'est l'Amérique". Entretien avec Wim Wenders, réalisateur de "Land of plenty" », *Télérama*, n°2854, 22 septembre 2004.

Commentaires :

- WENDERS Wim, « Reverse Angle : New York City March 1982 (Quand je m'éveille) » [1982], *La Logique des images. Essais et entretiens*, Paris, L'Arche, 1990, p. 39-42.
- WENDERS Wim, « Tokyo-Ga » [1985], *La Logique des images. Essais et entretiens*, Paris, L'Arche, 1990, p. 98-105.
- WENDERS Wim, « Carnet de notes sur vêtements et villes » [1989], *La Vérité des images. Essais, discours et entretiens*, Paris, L'Arche, 1992, p. 119-130.
- WENDERS Wim, « Chambre 666 » [1982], *La Logique des images. Essais et entretiens*, Paris, L'Arche, 1990, p. 43-56.

Sur Wim Wenders :

- DUBOIS Philippe, « Le Fil du rasoir. Petite ouverture sur le cinéma-mouvement de Wim Wenders », in DUBOIS Philippe, PETIT Catherine et DELVAUX Claudine, *Les Voyages de Wim Wenders*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Nuit Blanche », 1985, p. 21-33.
- BOUJUT Michel, *Wim Wenders*, Paris, Flammarion, coll. « Champs *Contre-Champs* », 1989, 206 p. [1ère édition 1986]

- GRAF Alexander, *The cinema of Wim Wenders. The celluloid highway*, London, Wallflower Press, coll. « Director's Cuts », 2002, 179 p.

IV. ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

1. Cinéma des premiers temps

Ouvrages :

- SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, 727 p. [9ème édition]
- SADOUL Georges, *Conquête du cinéma*, Gedalge, coll. « Grand Pavois », 1960, 191 p.
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma. Art et Industrie. I. 1895-1914*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Encyclopédie universitaire », 1967, 470 p.
- SADOUL Georges, *Georges Méliès*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1970, 203 p.
- BARNIER Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2010, 303 p.

Articles :

- ANONYME, *La Poste*, 30 décembre 1895, in BANDA Daniel et MOURE José (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2008, p. 40-41.
- GORKI Maxime, « Au royaume des ombres... » [1896], in BANDA Daniel et MOURE José (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2008, p. 48-52.

2. Cinéma d'avant-garde et expérimental

- RICHTER Hans, « Un art original : le film », *Cahiers du cinéma*, n°10, mars 1952, p. 11-15.

- LYE Len, « Voix et Couleur » [1936], in BRENEZ Nicole et McKANE Miles (dir.), *Poétique de la couleur. Anthologie*, Paris, Auditorium du Louvre/Institut de l'Image, 1995, p. 89-93.
- BRAKHAGE Stan, « Mon œil » [1963], in BRENEZ Nicole et McKANE Miles (dir.), *Poétique de la couleur. Anthologie*, Paris, Auditorium du Louvre/Institut de l'Image, 1995, p. 127-129.
- BRENEZ Nicole, « L'Atlantide », in BRENEZ Nicole et LEBRAT Christian (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milan, Paris, Mazzotta, Cinémathèque Française, 2001, p. 17-22.
- MICHAUD Philippe-Alain, « La chasse au sujet (Sur le cinéma dada) », DVD *Dada cinéma*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Re:Voir Vidéos, 2005, p. 3-8.
- NOGUEZ Dominique, « Les quatre mille farces du diable : le cinéma d'Harry Smith », *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'Avant-Garde », 2010, p. 97-99.
- NOGUEZ Dominique, «Qu'est-ce que le cinéma expérimental ? », *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'Avant-Garde », 2010, p. 23-46.

3. Divers

Généralités :

- AUMONT Jacques, *L'Image*, Paris, Nathan, 2001, 248 p. [2ème édition]
- DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012, 792 p.

Narratologie :

- GAUDREAULT André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 200 p.
- METZ Christian, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, 228 p.
- GAUDREAULT André et JOST François, *Cinéma et Récit – II. Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990, 159 p.

Psychanalyse et cinéma :

- BAUDRY Jean-Louis, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications*, n°23, 1975, « Psychanalyse et cinéma », p. 56-72.
- METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984, 371 p. [1ère édition 1977]

Analyse de film :

- LEUTRAT Jean-Louis, *Kaléidoscope*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1988, 170 p.
- HERISTCHI Vincent, *La vidéo contre le cinéma. Neige électronique*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2012, 243 p.
- HERISTCHI Vincent, *Entre vidéo et cinéma. Neige électronique*, Tome 2, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2012, 201 p.

Critique :

- BAZIN André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » [1952], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf-Corlet, coll. « 7ème art », 1985, p. 81-106.
- DANEY Serge et TOUBIANA Serge, « Éditorial », *Cahiers du cinéma*, n°285, février 1978, p. 4-5.
- DANEY Serge, « La rampe (bis) », *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma – Gallimard, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1996, p. 207-212. [1ère édition 1983]
- DELEUZE Gilles, « Lettre à Serge Daney : Optimisme, pessimisme et voyage », *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2003, p. 97-112.

Écrits de cinéastes :

- VERTOV Dziga, « Principe du Ciné-Œil », Articles, journaux, projets, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « 10/18 », 1972, p. 95-96.
- EPSTEIN Jean, « Le gros plan du son », *Esprit de cinéma*, 1946-1949, *Écrits sur le cinéma*, tome 2 : 1946-1953, Paris, Seghers, coll. « Cinéma Club », 1975, p. 107-114.

Film noir :

- BORDE Raymond et CHAUMETON Étienne, *Panorama du film noir américain*

(1941-1953), Paris, Flammarion, coll. « Champs *Contre-Champs* », 1988, 283 p. [1ère édition 1955]

- SIMSOLO Noël, *Le Film noir. Vrais et faux cauchemars*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « essais », 2005, 445 p.
- GUÉRIF François, *Le Film noir américain*, Paris, Henry Veyrier, coll. « Artefact », 1983, 302 p. [1ère édition 1979]
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Le Film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma & audiovisuel », 2010, 438 p.

Technicolor :

- BORDWELL David, « Technicolor », in BORDWELL David, STAIGER Janet et THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1985, p. 353-357.
- BOURGET Jean-Loup, « Esthétiques du Technicolor », in AUMONT Jacques (dir.), *La Couleur en cinéma*, Milan, Paris, Mazzotta, Cinémathèque française, 1995, p. 110-119.

Animation et trucages :

- HAMUS-VALLÉE Réjane (dir.), *Du trucage aux effets spéciaux*, *CinémAction*, n°102, Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet-Télérama, 2001, 239 p.
- DENIS Sébastien, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, 279 p. [1ère édition 2007]

V. DIVERS

1. Études littéraires et poétiques

- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langages*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963, 260 p.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll.

« Points Essais », 1970, 188 p.

- CASEBEER Edwin, *Herman Hesse, de Siddharta au Jeu des perles de verre*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1984, 211 p. [1ère édition 1972]
- FRIEDRICH Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1976, 302 p.
- GENETTE Gérard, *Apostille*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2012, 327 p.

2. Psychédélisme

- LEARY Timothy, *L'Expérience psychédélique. Leary, Metzner et Alpert*, trad. Frédéric Streicher, Paris, Edilivre, coll. « Classique », 2013, 220 p.
- RUBIN David (ed.), *Psychedelic. Optical and Visionnary Art since the 1960's*, San Antonio, Cambridge, San Antonio Museum of Art, MIT Press, 2010, 138 p.

4. Autres

- SANDER August, « Ma profession de foi envers la photographie. Les Hommes du XXe siècle » [1927], in LUGON Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », 1997, p. 187-188.
- FREUD Sigmund, « Les lapsus », *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 69-132. [1ère édition 1923]
- BENJAMIN Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 269-316.