



HAL
open science

Film de famille : recherche sur les modalités d'un récit chronographique

Laurent Helye

► **To cite this version:**

Laurent Helye. Film de famille : recherche sur les modalités d'un récit chronographique. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2020. Français. NNT : 2020REN20008 . tel-02952491

HAL Id: tel-02952491

<https://theses.hal.science/tel-02952491>

Submitted on 29 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DOCTORAT / ARTS
BRETAGNE / LETTRES
LOIRE / LANGUES



THESE DE DOCTORAT

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2

Mention : Arts Plastiques

École doctorale - Arts, Lettres, Langues

ECOLE DOCTORALE N° 595

Laurent Helye

**Film de famille :
recherche sur les modalités d'un récit chronographique**

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 25 Juin 2020

Unité de recherche : Pratiques et théories de l'art contemporain.

Rapporteurs avant soutenance :

FEIGELSON Kristian, Professeur des Universités,
Université Sorbonne Nouvelle.

VIGNAUX Valérie, Professeure des Universités,
Université de Caen.

Directeur de thèse :

TOULOUSE Ivan, Professeur des Universités,
Université Rennes 2

Composition du Jury :

ODIN Roger Professeur émérite,
Université Sorbonne Nouvelle.

ELISABETH Bruno, Professeur des Universités,
Université de Rennes 2.

DELSAUT Jean-François, Chargé de diffusion,
Cinémathèque de Bretagne.



UNIVERSITÉ
RENNES 2

Université Rennes 2
Unité de recherche :
Pratiques et théories de l'art contemporain.
Sous la direction d'Ivan Toulouse.
Membres du Comité de Suivi :
Françoise Parfait & Bruno Élisabeth

Film de Famille :

Recherche sur les modalités d'un récit chronographique

Laurent Helye

PM 10:27
NOV 02 1993





Film de Famille : *Recherche sur les modalités d'un récit chronographique.*

Université Rennes 2
Unité de recherche : **Pratiques et théories de l'art contemporain.**
Sous la direction d'**Ivan Toulouse.**

Membres du Comité de Suivi :
Françoise Parfait & Bruno Élisabeth

Laurent Helye

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je remercie mon grand-père, Raymond Gautier, sans lui, ma sensibilité face aux films de famille ne se serait peut-être jamais développée, à ma mère, Claudine et à Fabien pour leur temps de relecture et de correction puis à Arlette pour son hospitalité. Merci également à ma grand-mère qui m'a hébergé jusqu'en 2018.

Je souhaite remercier sincèrement Ivan Toulouse, pour la confiance qu'il m'a accordée et pour l'acuité de ses remarques tout au long de ce mémoire. J'adresse mes remerciements à Roger Odin, Michel Chion et Joël Bartoloméo, Françoise Parfait et Clyde Paquin pour leur temps d'échanges précieux. Merci également à toute l'équipe de l'université Rennes 2 qui m'a apporté énormément durant ces huit années d'études : merci entre autres à Bruno Élisabeth, Bertrand Clavez, Laurence Corbel, ou bien encore à Denis Briand.

Je tiens à remercier François Roupnel, pour l'accès aux archives de son aïeul Gaston Roupnel, Mathieu de la médiathèque Charles de la Morandière de Granville pour ses nombreuses références cinématographiques ainsi que Jean François Delseaut de la cinémathèque de Bretagne pour son soutien. J'aimerais également remercier Audrey pour ses nombreuses impressions numériques et Katy pour la mise en page de cet ouvrage.

Enfin, toute mon affection va à mes proches, mes ancêtres, ma famille et mes amis, ces derniers m'ayant supporté, encouragé et diverti tout au long de cette période : votre vitalité quotidienne et vos existences demeurent une immense source de motivation.

Merci à tous !

Granville, le 10 Avril 2020

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....10

CHAPITRE 1

UNE PRATIQUE FAMILIALE DE LA PRÉSERVATION..... 20

1. GENÈSE D'UN CINÉMA FAMILIAL.....21

- 1.1 Aux origines, le désir de conservation 21
- 1.2 Le geste sociologique 30
- 1.3 Le filmique induit par le photogramme, plus petite unité du film 38
- 1.4 Un point de vue subjectif..... 40
- 1.5 Le *flicker*, papillotement, scintillement 42
- 1.6 Le rituel de la projection puis de la diffusion 44
- 1.7 L'ère analogique..... 46
- 1.8 Le scintillant..... 49
- 1.9 L'ère du numérique et du partage mondial 51

2. DÉVELOPPEMENT D'UNE PRATIQUE PLASTIQUE58

- 2.1 Le remploi du film de famille et sa décontextualisation 58
- 2.2 Le changement de statut par la transfiguration..... 64
- 2.3 De l'importance du montage 66
- 2.4 L'inscription de ma pratique plastique
au sein d'un concept contemporain : le fragment 69
- 2.5 Connotation et onirisme du film de famille..... 74
- 2.6 Le contrat, la numérisation,
le drainage de bobines et la collecte de caméras 87
- 2.7 L'archive ; mémoire, souvenir, oubli, perte..... 89
- 2.8 Penser un dispositif 92

3. INFLUENCES100

- 3.1 Le film de famille dans le film fictionnel..... 100
- 3.2 Penser sur la musique 104

3.3	Le souci chronographique.....	106
3.4	Une musique des sons fixés	108
3.5	Penser l'environnement sonore et musical d'une pratique vidéographique	111
3.6	Son et cinéma de fiction.....	124
3.7	Les musiques répétitives, minimalistes, des années soixante dix	128
3.7.1	Le bourdon et le drone.....	129
3.7.2	Le décalage et le déphasage.....	130
3.8	Filiation entre musique répétitive et cinéma structurel	132
3.8.3	Plan fixe, surimpression, flicker et boucle	136
3.9	Le journal filmé et le film journal de Jonas Mekas.....	143
3.10	Le cinéma lyrique du quotidien de Stan Brakhage	147
3.11	Pratique vidéographique.....	156
3.12	D'une nécessité sémiologique	161

CHAPITRE 2

UNE APPROCHE SEMIOLOGIQUE DU FILM..... 163

1. LE RÉCIT FILMIQUE, UN POINT DE VUE SÉMIOLOGIQUE 164

1.1	Le cinéma : un langage sans langue	164
1.2	Le film de fiction, un récit en amont.....	167
1.3	Le micro-récit filmique comme fondement de l'analyse	173
1.4	Constitution d'un macro-récit poétique chronographique à partir du film de famille.....	179
1.5	Le proto-récit chronographique poétique.....	185

2. DE NOTRE CAPACITÉ À CONSTRUIRE UN RÉCIT 188

2.1	<i>L'homo fabulator</i> de Jean Molino.....	188
2.2	La fonction fabulatrice de l'être	190
2.3	Phase abstractive et métacognition	192
2.4	L'ennui	194
2.4.1	Note sur ma pratique et approche empirique (ennuyeuse).....	195

3. PHÉNOMÈNES DE PERCEPTION.....	197
3.1 Deux formes de perception subjective : film de fiction <i>versus</i> film de famille	197
3.2 Perception dans le poème plastique chronographique	199
3.3 Temporalité singulière du poème chronographique	200
3.4 Altération des micro-récits dans la phase abstraite	202
3.5 Figure de style récurrente dans la phase abstraite : esthétique du mantra audiovisuel.....	204
3.6 Tendre vers l'abstraction	206

CHAPITRE 3

VERS UNE APPROCHE ONTOLOGIQUE DE L'IMAGE EN MOUVEMENT 208

1. UNE ANALYSE EN DEHORS DE LA SÉMIOLOGIE.....	209
1.1 S'extraire de la linguistique	209
1.2 La sémiotique de Charles Sanders Peirce comme point de départ de la pensée deleuzienne.....	212
1.3 Divergence sur le cinématographe entre Henri Bergson et Gilles Deleuze	214
1.4 Le spectateur deleuzien	218
2. UNE APPROCHE MÉTAPHYSIQUE DU CINÉMA.....	220
2.1 Vers une appréhension métaphysique de l'image en mouvement.....	220
2.2 De l'image-mouvement à l'image-perception : solide, liquide puis gazeuse	223
2.3 Le ciné-œil de Dziga Vertov	229
2.4 Extraire l'élément génétique	231
2.5 Vers une perception moléculaire	233
2.6 Immanence dans le présent.....	236
3. UNE QUÊTE DE L'OBJECTIVITÉ	239
3.1 Vers un absolu immanentiste.....	239
3.2 L'empirisme kantien et les limites du sujet	242

3.3	Critique de l'empirisme de Kant au nom d'un empirisme supérieur ou transcendantal.....	244
3.4	Vers un oubli de « soi ».....	246
CONCLUSION		248
GLOSSAIRE		256
BIBLIOGRAPHIE		258
WEBOGRAPHIE.....		264
CONFÉRENCES, INTERVIEWS, REVUES ET DOCUMENTAIRES		267
INDEX DES MUSIQUES		272
INDEX DES ŒUVRES		273
INDEX DES NOMS PROPRES		274
INDEX DES FIGURES.....		278
QR CODES		282
MA PRATIQUE.....		283
ANNEXES.....		284

*Une version numérique de ce document est disponible, le sommaire et certains titres grisés sont des liens consultables.

À mon grand-père, Raymond

INTRODUCTION

« L'archive est un blanc, plus ou moins innocent, destiné à être un jour comblé par une conscience. »¹



Extrait d'un film de famille de Raymond Gautier (1975)

C'est par cette citation que je voudrais dès à présent entamer mon mémoire de thèse. En effet, elle revêt parfaitement la parure de mes premières motivations, car depuis toujours, je suis très sensible quant aux époques révolues, à la nostalgie, au drainage de vieux objets, dans le coin d'un grenier ou sur l'étalage d'une brocante.

Mon activité plastique de vidéaste viendra plus tard, à l'été 2012, lorsque ma mère me demanda de transférer numériquement les images des années cinquante des films de famille de son père. Par manque de connaissances dans le domaine, elle sollicita mon aide. L'un de mes grands-oncles, peu de temps après, fit transférer ses bobines de famille sur support DVD par l'entremise d'un site internet. Il fut peu convaincu du résultat de l'image, mais choisit, pour combler le silence des films, d'ornez de musique classique chaque instant de sa propre vie. Cette double expérience face au questionnement vis-à-vis de la numérisation me fit prendre conscience de l'importance de la sauvegarde d'un tel patrimoine. Cette question de *l'avenir de la mémoire, [du passage] de l'argentique au numérique*², est récurrente en ce qui concerne le cinéma, dont le film de famille fait partie. Il semblerait qu'il y ait une méconnaissance entre les familles possédant leurs propres films et les laboratoires de télécinéma. C'est en cela que, à l'instar des cinémathèques françaises qui font un travail immense d'archivage, je vois ma démarche plastique également comme une méthode alternative de préservation, en injectant des œuvres privées

1. Je remercie Jean-François Delsaut pour cette citation du président de la cinémathèque de Marseille : ARMOGATHE Daniel.
2. BARATIER Diane, *Avenir de la mémoire, de l'argentique au numérique*, 85 min, 2013.

dans des sphères artistiques publiques. J'ai le sentiment que peu de familles se préoccupent de transférer leurs films de famille, soit par oubli, soit par manque d'information ou de confiance vis-à-vis des laboratoires.

Comme le précise Roger Odin dans le très bon documentaire sur le film de famille d'Alain Tyr³, les bobines familiales ne sont pas anodines. Elles sont bien souvent chargées d'affects et, par conséquent, il y a deux formes de réaction ; soit elles sont conservées comme une relique, un trésor, ou bien jetées, par crainte, comme pour se débarrasser de ces lourds poids affectifs. Quoi qu'il en soit, ces réactions témoignent et nous donnent des indices de cette charge d'affects fixés sur les bobines. Par conséquent, cette volonté de conserver numériquement des images, de trouver une méthode de préservation, fut l'une de mes premières motivations.

Puis au fur et à mesure de ma recherche, je me rendis compte qu'une autre source de motivation émergeait. Comme je l'ai déjà précisé, depuis toujours, au sein de ma pratique, j'ai une certaine sensibilité à vouloir rendre visibles des choses abandonnées et noyées dans le passé. Bien souvent, les pellicules familiales sont délaissées et mon aspiration à leur désigner un statut d'œuvre dans le champ artistique est venue par la suite, peu de temps après mon travail de transfert vidéographique. Toutes sortes d'enjeux venaient à moi par cette transfiguration que l'art avait la capacité d'opérer. Je décidai alors d'utiliser les films de famille comme matière première de ma pratique, tout comme le poète possède les mots et le peintre les pigments, puis entrepris de rédiger ma démarche sous le titre : « Film de famille : recherche sur les modalités d'un récit chronographique ».

Comme nous le verrons dans le premier chapitre concernant l'histoire du film de famille, ces films nous donnent bien souvent à voir une harmonie familiale ; on y distingue des moments agréables passés, des voyages, des images d'instant de bonheur, de fêtes ou d'anniversaires. Avec le montage vidéo et sonore, je tente, avec des effets structurels et audio de postproduction numérique, de dépasser le peu de prédispositions diégétiques du film de famille pour le ramener à son pouvoir contemplatif, symbolique, voire onirique. Par une première démarche qui génère ce que je nomme des « poèmes plastiques audiovisuels », notion qui sera expliquée et fondée conceptuellement, j'effectue

3. TYR Alain, *Films de famille*, 52 min, 2016.

des constructions de récits poétiques audiovisuels entièrement sonorisés, la plupart des films de famille étant muets à l'époque de la bobine. Ces poèmes plastiques audiovisuels sont avant tout des prises de conscience sur des gestes intentionnels. Le but est vraiment d'en favoriser la lecture signifiante figurative, ce dernier point sera développé dans le chapitre deux.

Par la présence du son, ces récits deviennent chronographiques, dans la mesure où l'aspect sonore impose une rigueur temporelle. L'idée du mot chronographique est venue d'une discussion avec Michel Chion sur la notion du temps fixé, du temps scellé⁴, d'un temps-image et d'un temps-sonore, tous deux fixés. Ce mot lui est venu à la suite d'une prise de conscience d'une variation de vitesse de projection flagrante à la période du muet et de l'usage de la manivelle. L'apparition du son sur la projection cinématographique a apporté de la rigueur au défilement des images ; car le son n'étant plus indissociable de la projection, il demande à l'image, une rigueur temporelle fixe pour ne pas se déformer. Avec la pratique du numérique, la cadence est totalement figée. De plus, je me sens très proche de l'univers de la musique concrète, véritable art des sons fixés. Le terme chronographique me rattache à l'histoire des techniques employées.

La présence du mot récit dans le titre est primordiale car il montre une nouvelle posture théorique vis-à-vis de mon sujet, le cinéma amateur. Toutes ces hypothèses et tentatives sont ici présentées dans un seul et même but, à savoir, comment donner un autre intérêt au cinéma amateur que celui d'un pouvoir diégétique ? Autrement dit, pourquoi contraindre le cinéma à raconter des histoires ? Comment la résistance d'une œuvre, avec des phénomènes de synchrèse et par des modifications de l'image, peut-elle favoriser un aspect poétique ? Comment s'effectue le glissement d'un travail amateur, à but intimiste, vers un statut d'œuvre d'art ? Comment arriver à partir de fragments de films amateurs, confrontés à une relation au montage et aux sons, à suggérer un nouvel univers contemplatif, onirique et symbolique ?

Tout d'abord, ce premier chapitre concerne quelques notions préalables ; comme un bref historique et sociologique du cinéma amateur, le rituel de la projection puis de la diffusion, l'acte de filmer sa famille, le point de vue adopté, etc. Après l'étude de cette

4. TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé*, Paris, éd. Phillipe Rey, coll. « Fugues », 2014.

« matière première » dans sa pratique et son utilité, une étude de ce qui la constitue de manière sensible est envisagée : la définition et la place du photogramme, le grain de l'image, l'apport esthétique de l'Ektachrome puis de la bande magnétique analogique et digitale. Nous verrons ensuite où se situe ma pratique plastique, avec certains extraits de quelques influences primordiales pour ma démarche. Nous aborderons et définirons précisément les notions de *found footage*, de film journal, de cinéma structurel, de cinéma lyrique, ainsi que la notion de poèmes chronographiques, provenant du fait que ces tentatives audiovisuelles sont composées d'un véritable jeu sur leurs structures, un travail sur leurs signifiants, qui a pour conséquence d'influer sur le langage cinématographique. De manière beaucoup plus radicale, nous analyserons les notions d'abstraction et de mantra chronographique. Deux procédés d'émancipation radicale vis-à-vis de l'aspect figuratif et sémantique par des effets proches du cinéma structurel : l'idée étant d'amener le poème plastique audiovisuel vers une abstraction chronographique ou un fragment répété, dévoilé par une méthode structurelle, afin d'ajouter au film, par une réduction sémantique, une potentialité contemplative et hypnagogique ; l'idée principale étant de se rapprocher du domaine de la linguistique, dans la continuité des travaux des sémiologues Christian Metz et Roger Odin.

Si l'on reprend l'idée de la famille traditionnelle des années soixante, pour qui la projection familiale en 8 mm n'a alors pas de secret, on constate que deux récits se superposent. Des récits parallèles, l'un provient du film projeté, l'autre provient de nos souvenirs, de notre mémoire. Pendant que l'on projette un film de famille exposant une promenade en bateau et que la famille ensemble fait revivre sa mémoire, on peut méditer sur notre grand-mère disparue. À cet instant, deux récits se mêlent dans un espace réel entre le regardeur et le plan euclidien de projection cinématographique. Cet espace concret peut être analysé par un établissement des contraintes qui influe sur le regardeur à l'aide d'un outil sémiologique que Roger Odin nomme un espace de communication. Ce phénomène porte un nom, celui de sémio-pragmatisme. C'est un concept établi par Roger Odin en réponse à la sémiologie immanentiste.

C'est ainsi que le chapitre deux fut élaboré en ciblant davantage l'aspect linguistique ; ses outils tentant de répondre au mécanisme de ma pratique vidéographique de *found footage*. On peut admettre l'entrevue d'un paradoxe dans ce titre, car le film de

famille n'a pas de récit en amont, il ne provient pas d'une volonté diégétique comme le film de fiction, où la syntaxe, les signifiants, se soumettent à la sémantique, au signifié, afin de suivre une histoire. Cependant, le film de famille possède une certaine sincérité, les plans ne s'enchaînent pas de manière logique. Le film de famille s'apparente plus à un album photographique animé qu'à un film de fiction. Son utilisation étant majoritairement dans l'intimité d'une famille, il est possible que s'il était réalisé comme un film de fiction, les autres membres de la famille ne l'appréhenderaient pas de manière collective. Le film de famille doit être employé comme un album photographique, où chacun puisse retrouver et reconstruire à sa guise sa mémoire. Il doit avant tout être un communicateur de souvenirs et non bâti suivant un récit conforme aux codes diégétiques qui insufflerait un point de vue. De ce fait, nous verrons comment parler de l'avènement d'un récit chronographique dans un film de famille qui n'a pas de volonté diégétique.

En se référant au théoricien André Gaudreault, nous analyserons les films des premiers temps et les films de fiction⁵. Selon lui, il existe deux formes de récits, l'un est transmis par plusieurs plans, par narration, puis l'autre, en un seul plan par monstration. Chaque plan est constitué d'une foule de micro-récits ; nous verrons alors qu'un plan est plus un énoncé édifié par plusieurs micro-récits qu'un seul micro-récit lui-même. Et lorsque les micro-récits sont au service d'une histoire, ils dévoilent donc une diégèse, on parle alors de macro-récit. Dans ce sens, nous verrons en quoi le film de famille est, à la fois, une énumération de micro-récits pour un individu extérieur à la famille et un macro-récit quand il se présente aux membres de la famille concernée capable de rétablir la mémoire familiale. Dans les deux cas, il y a des rapports de sens et d'interprétation et je tenterai de démontrer l'hypothèse selon laquelle avec un film de famille dont nous ne savons rien du contexte et auquel nous sommes étrangers, notre capacité interprétative est sollicitée.

Pour ma pratique vidéographique, cette analyse interprétative revêt une importance immense, puisque solliciter notre capacité herméneutique, c'est engendrer ce phénomène inévitable que l'homme possède en lui qu'Henri Bergson appelle la fonction fabulatrice. Nous analyserons cette aptitude immémoriale à former constamment des histoires et qui nous contraint de façon quasi involontaire à cueillir le film de famille par un

5. ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, éd. De Boeck Université., 2000, p. 27.

entendement herméneutique de reconstitution de celui-ci. Comme une personne extérieure à la famille ne peut pas être prise complètement dans un acte de concaténation trompeur, comme dans le film de fiction, nous verrons comment et en quoi ses représentations psychiques et sa propre existence lui rendent possible de rétablir intérieurement un récit engendré pour parachever celle dont il est spectateur. Comment on peut parfois, par une recherche constante de l'identification, s'immerger dans ses mémoires en jachère pour les assembler ou les associer aux films que l'on perçoit afin de rétablir plus ou moins un récit concaténatoire. De plus, l'analogie que possède le film de famille⁶ avec le monde du rêve (par le point de vue, le grain, l'interaction, etc.) provoque une interprétation symbolique des faits réels qui s'offre à nous de manière oculaire.

Comme je l'ai précisé, le film de famille peut parfois s'apparenter au rêve, c'est l'un des intérêts notamment dans ma démarche où la postproduction numérique audio et visuelle influe sur les micro-récits. Cette opération génère des poèmes plastiques chronographiques qui ont cette volonté de favoriser un aspect onirique et symbolique par l'élaboration d'une lecture signifiante figurative. Sur des appuis de sémiologues tels que Roman Jakobson et Tzvetan Todorov, nous verrons pourquoi j'attribue à ma démarche vidéographique le mot *poème*.

Par la suite, une analyse des différentes postures syntagmatiques est également effectuée, que ce soit dans le film de fiction comme dans le cinéma expérimental, afin de préciser au mieux comment s'articule la position syntagmatique au sein de ma démarche plastique : à savoir comment se compose le récit chronographique. Pour aller plus loin, nous verrons à la fin de ce chapitre sur la sémiologie, la notion de proto-récit. C'est un récit qui s'inscrit dans le temps, fait de répétitions, de rappels, d'attentes, de phonèmes et autres phénomènes prosodiques chronographiques, qui a des effets de relations syntaxiques sans avoir une forte potentialité figurative. Cette notion de proto-récit est inventée pour cerner au mieux les enjeux de l'abstraction et du mantra chronographique en références aux pratiques incantatoires bouddhistes et hindouistes. Mais pour expliquer au mieux ces tentatives vidéographiques, il a fallu extraire ma pratique des analyses du domaine sémiologique pour aller plus loin, en deçà, ou au-delà d'un ré-

6. Précisons que le film de famille fonctionne peut-être comme le rêve pour celui qui le regarde (réception) mais il n'est pas le produit du rêve de celui qui le filme (production).

cit chronographique. Afin d'atteindre les limites du langage cinématographique et ainsi privilégier une quête, celle de la recherche de l'absolu bergsonien entreprise par Gilles Deleuze dans le domaine du cinéma. Une nouvelle tentative d'expérience proche des hypothèses qui furent menées, de manière sensible, par le cinéma structurel et la musique répétitive des années soixante-dix, deux grands courants majeurs qui soutiennent et confortent ma démarche.

C'est ainsi que, dans un troisième temps, nous allons voir comment et en quoi s'extrait de l'analyse linguistique est essentiel afin d'appréhender l'image cinématographique d'une nouvelle façon ; en somme, il s'agit d'entreprendre une quête ontologique du cinéma, afin de mieux cerner les limites et les enjeux de ce récit chronographique par des concepts extralinguistiques. Tout d'abord, pour Gilles Deleuze, il faut se débarrasser de la sémiologie afin de mettre en relief les aptitudes de la représentation cinématographique : ces facultés se trouvent être dans la matérialité de l'image, en son immanence. Nous verrons comment il va essayer d'affranchir le cinéma des écrits et des critiques sémiologiques. Car selon le philosophe, cette idée du cinéma comme langage provoque un phénomène de rétroaction positive qui ne peut évoluer qu'à l'intérieur de lui-même, dans la mesure où les images cinématographiques sont bien soumises à la syntagmatique⁷ qui les conditionne mais cette syntagmatique se développe grâce aux images cinématographiques. On peut souligner un retour à la prééminence de l'image, à une essence, mais Gilles Deleuze va au-delà. Il va étendre sa recherche à une ontologie de l'image cinématographique. Nous verrons pourquoi, selon lui, l'image est une masse, une matière propre qui ne peut être réduite à une fonction syntaxique, donc, qui ne peut être traduite par le domaine de la linguistique. Nous saisirons pourquoi Deleuze, en s'élevant en critique de Christian Metz, préfère puiser la genèse de sa réflexion dans les écrits de Charles Sanders Peirce, qui fonda outre-Atlantique la sémiotique, puis pourquoi le philosophe s'orientera ensuite vers Henri Bergson.

D'ailleurs, nous verrons que l'influence d'Henri Bergson sera plus importante que celle de Charles Sanders Peirce car Gilles Deleuze s'attardera beaucoup plus sur la matière, les images, la perception, le mouvement, la durée, etc. L'important sera d'étudier ce qu'est la matière pour Henri Bergson et par la suite de s'attarder sur l'idée d'une per-

7. Composée d'un côté par la syntaxique et de l'autre par la sémantique.

ception pure qui permet d'atteindre l'image de façon objective, de l'intérieur, des images « en soi ». Comme si notre individualité, par notre capacité en tant que regardeur à dialoguer avec l'œuvre qui serait en l'occurrence chronographique, venait à se résoudre en une volonté de s'évaporer dans la matière de l'image qui la constitue. Et cette notion aura une importance dans ma façon d'appréhender le montage vidéographique où la métaphysique doit se trouver épistémologiquement dans la matière, dans l'image, directement, en ne passant pas par le filtre du langage, ou de la symbolique. Et toujours selon Henri Bergson, le fait d'apposer des mots en permanence sur des concepts limite la pensée humaine. Il s'oppose en cela à la philosophie nominaliste héritière de Saussure.

Donc pour reprendre l'idée de Deleuze contre la linguistique, on voit très nettement l'importance de la philosophie d'Henri Bergson. Ce que Bergson explique de l'expérience de la vie, Deleuze l'explique dans le cinéma par deux outils qui seront essentiels pour ma démarche dans la manière d'appréhender le médium cinématographique : l'immanence radicale et l'empirisme supérieur ou transcendantal. Nous verrons en quoi ces deux notions sont primordiales pour comprendre la perception dite objective et pour la continuité de ma pratique. Par exemple, nous soulignerons que l'idée de proto-récit défendue sémiologiquement dans le chapitre deux du point de vue deleuzien devient une aberration, étant donné que les images abstraites se suffisent à elles-mêmes et que c'est en vain que l'on chercherait une forme de récit potentiel dans leur organisation comme dans leur constitution. Nous analyserons en quoi le concept d'empirisme supérieur découle directement de la notion d'immanence radicale et comment l'image cinématographique, en subjuguant l'individu, inverse le *cogito* de René Descartes, comme ce que l'on pourrait interpréter comme le cinéma « me pense, donc je ne suis plus »⁸.

De ce fait, nous analyserons que la perception au cinéma est déjà objective selon Gilles Deleuze, mais ce dernier va plus loin par ce désir extravagant d'aller au-delà de la subjectivité du spectateur. Un autre propos deleuzien viendra renforcer l'idée de cette notion d'empirisme transcendantal. Le philosophe parle alors d'un œil non-humain, hérité du concept de « ciné-œil » de Dziga Vertov, en associant l'œil à la caméra. Nous verrons comment cette dernière se greffe à l'enveloppe charnelle du spectateur et le mé-

8. PAQUIN Clyde, *Philosophie du point de vue au cinéma – Gilles Deleuze et le renversement des notions d'objectivité et de subjectivité*, éd. Université de Montréal, 2017, p. 69.

canise, ce qui permet une nouvelle perception du monde chez l'observateur car on passe désormais d'une perception anthropologique à une perception mécanique voire hybride qui n'est plus totalement liée à l'anatomie ni au domaine sensoriel, mais à l'appareil, donc en partie transcendantale. Pour finir, nous aborderons l'empirisme transcendantal comme étant une forme d'émancipation de l'individu. Mais d'abord, le transcendantal, c'est quoi ? Et comment peut-il être lié à un empirisme ? Pour comprendre ce concept d'empirisme transcendantal, il faudra d'abord s'attarder sur la notion d'expérience chez Emmanuel Kant et développer la critique faite par Gilles Deleuze. Ce dernier finira par développer une méthode qui consiste en une volonté de dé-subjectivation du sujet afin de mieux appréhender l'objet chronographique et surtout l'appréhender pour ce qu'il est et non pas pour ce que l'on pense qu'il sera. C'est comme annihiler une conscience empirique qui conçoit l'objet plutôt que de le vivre. Dans le cas d'une œuvre cinématographique, cette façon d'anticiper l'expérience nous permet de valider la primauté de l'image et de nous extraire de notre identité personnelle pour n'être qu'une singularité sans identité ; somme toute, la tentative empirique d'appréhender une vie sans soi, impersonnelle. Une façon d'être au monde qui anime pleinement ma pratique chronographique puisant ses ressources dans les films de famille et qui se développe au sein d'une société devenue à majorité individualiste.

L'intérêt est toujours le même : développer l'idée, à l'aide des outils du structuralisme linguistique, d'une nouvelle forme de récit onirique sous-jacent à une pratique vidéographique. Et ainsi démontrer en quoi un récit, constitué par les liens de causalité d'un film, qui lui donne sa cohérence globale, comme dans le film de fiction, n'est peut-être pas le seul moyen de captiver celui qui le perçoit. Par la suite, appréhender un changement, une posture, peuvent être rendus possible vis-à-vis de l'image cinématographique et de sa quête ontologique au sein du médium, par une immanence radicale. Dans tous les cas, et en attendant de pouvoir répondre plastiquement et conceptuellement à tous ces enjeux, je crois le moment venu, comme le précise Marc Ferniot, où « les tiroirs vont déborder et il faudra trouver un jour une modalité pour montrer et entendre toutes ces œuvres privées »⁹.

9. FERNIOT Marc, « La revanche de l'anecdote », dans ODIN Roger, *Le film de famille – Usage privé, usage public*, Paris, éd. Klincksieck, 1995, p. 143.

CHAPITRE 1

Une pratique familiale de la préservation

1. GENÈSE D'UN CINÉMA FAMILIAL.

1.1 Aux origines, le désir de conservation

Voir son portrait représenté en peinture ou sous une autre forme de représentation, voilà une idée très présente depuis bon nombre d'années. Et cette question, qui pourrait trouver sa place dans la métaphysique de l'art, m'a toujours interpellé. Reproduire la vie pour la conserver, et ainsi sauver une forme de l'existence par le cinéma, finalement, ce que l'on pourrait résumer par un simulacre de la vie, est un phénomène qui me travaille depuis toujours. Il y a fort à parier que les motivations à l'origine de l'avènement du film de famille se retrouvent déjà dans le phénomène de la momification chez les Égyptiens. Afin de contrer la fatalité de la mort, il faut trouver des stratagèmes pour pérenniser l'existence, et, ainsi, défier l'épreuve du temps. C'est une préoccupation récurrente et inhérente à l'homme depuis son origine.

Est-ce une volonté de se rendre immortel, une valorisation de soi, ou un plaisir de reconnaissance ? D'où provient cette envie ancestrale de se projeter sur une toile ou une bobine ? Par ailleurs, l'amusement d'observer, de s'observer, le plaisir de reconnaissance de nos propres traits tels qu'ils se suscitent à autrui, toutes époques confondues, ont engendré un vigoureux transmetteur de succès pour cet art qu'est le portrait. Je ne prétends pas établir un historique précis et complet, mais simplement de retrouver les origines de ces diverses motivations. Cela permet, tout en comprenant le phénomène de captation vernaculaire en lien avec l'image de la famille, une contextualisation de mon travail plastique par une recherche historique et épistémique de l'avènement du film de famille et ses mutations jusqu'à aujourd'hui.

Mais avant d'aborder la notion de film de famille, nous allons nous attarder sur ses origines. Le film de famille provient d'une longue tradition qui trouve sa genèse dans le domaine pictural. Le portrait de famille, attesté comme une scène de genre en suivant les règles du portrait individuel, remonte au XVe siècle. Il revêt une connotation sacrée, en représentant la sainte famille en guise d'exemple dans les églises. L'idée de famille idéale est transmise picturalement. Peu à peu, ce genre a muté pour devenir profane.



«The Mummy» Photographique Numérique 2912x4680 px (2018)

Enroulement d'amorce pour bobine 16mm sur un buste en résine du film de fiction The Mummy de 1959.

J'avais pour idée de fabriquer des sculptures de momie, mais dans lesquelles les bandelettes en lin seraient remplacées par des bobines aux formats réduits du cinéma amateur. Le bandeletage est une opération primordiale, elle permettait la préservation de la chair, tout comme la pellicule cinématographique permet la préservation de la mémoire et du souvenir ...

On peint alors les dynasties royales puis l'aristocratie. Bien que le portrait et le portrait de groupe appartiennent à la même famille picturale, les connotations et ce qu'ils invoquent semblent bien différents. En effet, le portrait d'un individu représente souvent l'absent, celui qui n'est plus. Alors que le portrait de famille représente souvent la présence, l'harmonie et la vie.

Au XIXe siècle, la grande bourgeoisie meneuse de la révolution industrielle se constitue une image à l'effigie de son succès économique. À défaut de découler d'une lignée de sang bleu, elle immortalise la famille, essentielle à la construction de ce nouveau modèle social. Le portrait de famille devient tradition dans la peinture à l'instant même où la photographie se développe. En ce qui concerne le film de famille, ou bien encore la photo de famille, on pourrait préciser qu'il se situe à la frontière de deux grandes familles picturales, la peinture de genre et le portrait. Au XIXe siècle, le portrait de famille, jusqu'alors peint, utilise un nouveau moyen de représentation avec l'émergence de la photographie. Susan Aasman explique que « les portraits de famille se diffusèrent rapidement à travers la société et devinrent une partie de la production de masse »¹.



Portrait de la famille de Jean Le Juge par Hyacinthe Rigaud (1699)



Photographie de la famille de l'architecte Henri Van Dievoet (1910)

1. AASMAN Susan, « Le film de famille comme document historique – Portraits de famille », dans ODIN Roger, *Le film de famille – Usage privé, usage public*. Paris, éd. Klincksieck, 1995, p. 102.

Par la suite, les membres de la famille prennent possession des outils photographiques, réalisent leurs propres images, leurs propres albums, le « portrait de famille passe du statut d'art professionnel à une forme vernaculaire de fabrication d'images »². Le basculement avec la photographie s'opère notamment par la prise de possession d'une technique et la capacité à pouvoir concevoir sa propre production d'images. Ce qui fut l'une des premières volontés de la marque Kodak aux États-Unis. Il n'y a qu'à se référer au slogan de 1888 de George Eastman, fondateur de la firme Kodak, pour comprendre la volonté d'appropriation et de démocratisation du portrait de famille. « You press the button, we do the rest. » (« Vous pressez le bouton, nous faisons le reste. »)³.

Au début du XXe siècle, la technique se met au service de l'amateur. Il est possible de considérer que dans l'idée, en tant que concept, le film de famille existait dès l'apparition du cinématographe. *Le repas de bébé*⁴ des frères Lumière, ou bien encore, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*⁵, tous deux sont de 1895. Même si on peut trouver des similitudes avec le film de famille dans les thèmes et les sujets filmés puisque ce sont des événements de leur vie privée qu'ils ont filmés, il y a quelques différences tout de même. Les films des frères Lumière avaient pour visée de conquérir un public dès le début. Ces films n'étaient pas réservés à un nombre de personnes restreint comme une famille. De plus, la prise de vues s'effectuait par plan fixe, la caméra n'étant pas portative à l'époque.



«Le Repas de bébé» de Louis Lumière (1895)
Code QR en annexe

2. *ibid*, p.102
3. PERRINE Bernard, *La critique photographique dépassée avant d'exister*, consulté le 21 octobre 2015 sur http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/dossier_lettre70/La_critique_photographique_depassee_avant_d_exister.html
4. LUMIÈRE Auguste et Louis, *Le repas de bébé*, 42 s, 1895.
5. LUMIÈRE Auguste et Louis, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 56 s, 1895.

Depuis l'avènement du cinématographe des frères Lumière, de nombreuses caméras de multiples formats, dont le 35 mm⁶ aux perforations Edison, furent proposées sur le marché de l'amateur. Mais toutes ces tentatives n'eurent pas un franc succès, en raison de l'inflammabilité des bobines et du coût très élevé de ce matériel et des procédés qui en plus devaient être effectués par le cinéaste amateur lui-même, les laboratoires professionnels étant très peu développés à cette époque. On peut toutefois souligner l'arrivée sur le marché en 1913 du Pathé Kok au format 28 mm ininflammable. En France, c'est à la période des années folles (1919-1929) que la pellicule 9,5 mm fait son apparition. En 1922, pendant que la France est sous le régime de la IIIe République et que la « der des der » est encore dans toutes les mémoires, le projecteur *Pathé Baby* est commercialisé. Celui-ci permet aux amateurs de disposer du cinéma chez soi⁷ avec en vente des réductions de films d'archives 35 mm de Pathé. En introduisant dans les foyers leurs projecteurs, « tel un cheval de Troie »⁸, la firme Pathé aspire à développer désormais la caméra en supplément et en continuité. C'est ainsi qu'en 1924, la firme Pathé commercialise une caméra portative à manivelle, qui permet de filmer en 9,5 mm, et des bobines vierges.



Publicité pour la Caméra Pathé-Baby (1924)

6. On peut également citer le 20 mm nitrate du Mirographe de Reulos et Goudeau, le 15 mm nitrate du Chrono de poche de Demeny, le 22 mm Ozaphane de Gallus et le 24 mm Osaphane de Cinélux.
7. « Le cinéma chez soi », slogan et titre de la revue du Pathé-Baby, parue en 1926.
8. GOURDET-MARÈS Anne, dans *L'amateur en cinéma – un autre paradigme – Histoire, esthétique, marges et institutions*, sous la direction de VIGNAUX Valérie et TURQUERY Benoît, Paris, éd. Afrhc, coll. « Histoire culturelle », 2017, p. 75.



Extrait du Film de famille du Mariage de George Moreau (1923)

Le premier film de famille tourné en 9,5 mm connu à ce jour est celui réalisé par l'un des proches de Charles Pathé, avec pour sujet le mariage d'un certain Georges Moreau, le 25 janvier 1923. C'est ainsi que se développe, non sans difficulté⁹, le film familial pour tous, ludique puisque cette caméra est fréquemment envisagée comme un gadget amusant. La caméra est facile à prendre en main, le 9,5 mm demeurera longtemps l'unique format en France.



Logo de la Kodak Company
(1987-2006)

En 1923, la première caméra amateur à manivelle Cine-Kodak 16 mm fait son apparition outre-Atlantique. On assiste alors à une confrontation entre le 16 mm de *Kodak*, américain, et le 9,5 mm de Pathé, français. En 1932, le format 8 mm de la firme Kodak arrive sur le marché aux USA. L'émergence du 8 mm est une des conséquences éloignées de

9. Je conseille fortement la lecture de l'article de GOURDET-MARÈS Anne, « La caméra Pathé-Baby : le cinéma amateur à l'âge de l'expérimentation », pour prendre conscience des enjeux technologiques et commerciaux de cette époque.

la crise économique de 1929. Les firmes cherchent alors à fabriquer des bobines moins coûteuses pour les cinéastes amateurs qui ne peuvent plus se permettre de filmer en 16 mm. En 1936, le 8 mm en couleur est mis en vente pour le public avec le kodachrome. La société de consommation émergeant de l'après-guerre permet aux cinéastes amateurs de disposer de temps de loisirs. Ce qui va occasionner le développement d'une publicité qui aura pour sujet ces mêmes loisirs.

Ainsi, « des firmes comme Kodak élaborèrent alors un discours associant la caméra avec la famille et ses loisirs »¹⁰. Si bien que le fait même de filmer en famille devenait un acte qui participait de la vie de famille. Cette volonté d'inscrire au sein des usages quotidiens des pratiques telles que la photographie ou le film, participe à la construction et à la diffusion d'une certaine image de l'Amérique. L'apparition dans les années 1950 d'immenses photographies Kodak, appelées *Colorama*, apposées contre les murs de la gare centrale de New York est un très bon exemple. La thématique de ces photographies se rapporte à une vision de l'Amérique heureuse, une fable du bonheur et de la joie des familles dites nucléaires américaines, et à une volonté de puissance par leurs tailles. Elles prétendaient montrer une idée d'un fantasme du réel, une réalité propre, une vision déformée de celle-ci, « une vision construite et totalement irréaliste du monde »¹¹ dans un but purement commercial. Kodak développe son marché et s'étend en dehors des États-Unis.



Coloramas de la firme Kodak (1950-1990)

10. ZIMMERMANN Patricia, « Album de famille – Terrain contesté », dans revue *After-image*, vol. 16, no 1, été 1988, pp. 9-12.
11. GILLY Claire et COUTAGNE Gabriel, « Colorama, une vision construite et totalement irréaliste du monde », consulté le 18 mars 2018 sur http://www.lemonde.fr/culture/visuel/2015/04/28/colorama-une-vision-construite-et-totalement-irreelle-du-monde_4624420_3246.html

En France, le 9,5 mm est petit à petit remplacé par le 8 mm, en 1947, l'Amérique puissante et triomphante, à la suite de la seconde guerre mondiale, voulant dicter son mode de vie aux pays d'Europe en reconstruction par l'intermédiaire du plan Marshall, impose également ses industries, dont la firme Kodak¹². Dans les années 50, Kodak avec les formats 8 mm et 16 mm domine le marché du cinéma amateur ; même si le 9,5 mm reste en retrait, il est également encore très présent. Un article de la revue *Cinéma* de février 1961, témoigne de l'engouement suscité par une telle pratique amateur :

« Nos concitoyens s'adonnent par centaines de milliers aux joies de la création visuelle. Sitôt fait leur apprentissage de la photographie, les voilà qui manipulent pour leur seul plaisir et suivant leur propre inspiration les caméras de format réduit : 8 mm, 9,5 mm et même 16 mm, pour composer des films dont la valeur et l'originalité surprendraient dans certains cas nos techniciens professionnels les plus avertis. »¹³

Puis en 1965, le Super 8 fait son apparition en substitut du 8 mm. Une véritable démocratisation est engendrée par l'arrivée de ce format de pellicule.

« Ainsi, du fait que le moment Super 8 est un moment d'élargissement quantitatif des utilisateurs et des usages du cinéma, il projette une généralisation des outils audiovisuels qui n'est pas que commerciale (produit de masse) mais porte également sur une transformation de l'image qu'on se fait du cinéma. »¹⁴

En 1975, le Super 8 sonore apparaît mais sera très peu utilisé dans le cinéma amateur, car la venue de la vidéo analogique dans les années quatre-vingt fera disparaître le Super 8 sonore de manière prématurée. Le son du Super 8 sonore était de piètre qualité, de plus cette nouvelle technologie exigeait aux amateurs de réinvestir dans de nouveaux matériels adéquats, comme un projecteur sonore adapté. Il est possible que bon nombre d'entre eux aient directement réinvesti dans la vidéo analogique, médium que nous étudierons par la suite.

12. CROUÉ Charles, *Marketing international et mondialisation – Effets sur le consommateur*, ch. 3.2.1, « Première étape (1880-1973) : Le marketing au standard de l'innovation américaine », Louvain-la-Neuve, éd. De Boeck, coll. « Le point sur », 2010, p. 23.

13. ALBERA François, dans *L'amateur en cinéma – un autre paradigme – Histoire, esthétique, marges et institutions*, sous la direction de VIGNAUX Valérie et TURQUERY Benoît, Paris, éd. Afrhc, 2017, p. 72.

14. *ibid*, p. 71.

*Brand new reason
to give a Kodak gift this Christmas...*



New Kodak Instamatic Movie Cameras load instantly!
...and save your Christmas in the brightest movies ever!



Just drop in a KODAPAK Movie Cartridge and shoot! *No threading. No winding.* The cartridge is factory-loaded with improved KODACHROME II Film in the new Super 8 format. The pictures you take are *50% larger in area* on the film than on regular 8mm film. That's why you can show them only on a Super 8 projector, not a regular 8mm projector. And you'll see movies brighter and clearer than ever!

Instant loading plus automatic exposure control! Battery powered—no winding! Film speed is automatically set when KODAPAK Movie Cartridge is dropped into camera. KODAK INSTAMATIC M4 Movie Camera...less than \$70. KODAK INSTAMATIC Movie Light for indoor shooting...less than \$20.

Most exciting Super 8 movies of all! Fast *f/1.8* zoom lens adds drama to your movies. You view through the lens—get just the shot you want. Electric eye controls through the lens, too, for highest accuracy—*automatically*. KODAK INSTAMATIC M6 Movie Camera...less than \$160.

Shows Super 8 movies only. 7-speed projection—normal, fast, slow-motion—forward or reverse—"stills," too—with brilliant illumination. Automatic threading onto 400-foot take-up reel. *f/1.0* lens. KODAK INSTAMATIC M90 Movie Projector...less than \$190. Others from less than \$63.

Prices subject to change without notice.



Publicité Super 8 de la société Kodak (1965)

1.2 Le geste sociologique

Pour Marie-Thérèse Journot, l'acte de filmer, c'est tenter de garder une trace, de laisser une trace. Charles Sanders Peirce définissait la photographie par son caractère « indiciel »¹⁵. Toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône¹⁶ ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle¹⁷. « Le refus d'accepter le présent sous prétexte qu'il contredit les images du passé est névrotique. »¹⁸ Lorsque l'on filme ces instants, fragments du bonheur, on a inconsciemment une volonté de posséder et de saisir la vie, de pouvoir rejouer la scène. Ceci est la volonté de notre entité en tant qu'individu, entité façonnée de toutes pièces par notre vécu. L'impression d'évènements en continu dans nos vies se retrouve dans le cinéma par l'impression de mouvements en continu sur la pellicule.



Extrait d'un film de famille de Raymond Gautier (1975)

15. EVERAERT-DESMEDT Nicole, « La sémiotique de Peirce », consulté le 8 mars 2016 sur <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>
16. Pour rappel : l'icône est un signe qui renvoie à son objet en vertu d'une ressemblance, du fait que ses propriétés intrinsèques correspondent d'une certaine façon aux propriétés de cet objet. Définition donnée par ECO Umberto, *Le signe*, Paris, éd. Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1992, p. 75.
17. GUNTHERT André, « Au doigt ou à l'œil », *Études photographiques*, 3 novembre 1997.
18. JOURNOT Marie-Thérèse, *Films amateurs dans le cinéma de fiction*, Paris, éd. Armand Colin, 2011, p. 52.

Les films de famille nous donnent généralement à voir des fragments de vie, des instants qui sont la plupart du temps liés à la notion de bonheur. Quand on sort la caméra, c'est bien souvent pour un mariage, une cérémonie, un baptême, des vacances... Tous ces événements soudent une famille, ils forment la « raison d'être de la famille ».¹⁹ Le film de famille exprime mieux que les photographies l'idée de bonheur, car le film est un art du temps, et l'expression du bonheur se fait dans le temps. De plus, il transcrit mieux les ressentis du moment ; Stan Brakhage, que nous étudierons plus tard, prétendait que faire du cinéma, c'était défaire la mort²⁰. Tandis que la photographie renvoie davantage à un moment figé, passé et révolu. On peut se référer ici à Roland Barthes, pour qui le noème de la photographie est une interruption momentanée d'un temps, un « ça a été »²¹. Un moment qui, dès sa prise de vue, devient un élément différé. Le cinéma, quant à lui, ressuscite un présent qui se trouve être projeté. Les personnes défuntes que l'on peut y percevoir sont comme toujours là, sur les bobines, en bonne santé. Dans un article de presse du journal *La Poste*, du 30 décembre 1885, on peut lire quelques lignes sur l'avènement du cinéma et cette notion de fatalité funeste :

« Lorsque les appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur format immobile mais dans leurs mouvements, dans leurs actions, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. »²²

Cette phrase témoigne véritablement de la différence entre l'image mobile, connotée d'un moment figé et délavé, et l'image en mouvement, traductrice de fragments de vie sur bobines. D'ailleurs sur ces bobines, sur ces laps de temps, en général, il ne se passe pas grand-chose, on y apprécie le moment. Filmer ces instants de bonheur a pour but de les partager et de les communiquer par la suite. Ordinairement, lors d'une séance de projection dans un cercle privé, entre les membres de la famille qui étaient là ou non lors de la prise et qui prennent plaisir à se reconnaître, à se souvenir, à se remémorer,

19. DE KUYPER Eric, « Aux origines du cinéma : le film de famille », dans ODIN Roger, *Le film de famille – Usage privé, usage public*, éd. Klincksieck, 1995, p. 14.

20. Propos de JOURNOT Marie-Thérèse, recueillis dans le documentaire *Films de famille*, TYR Alain, 2016, à 36 min 50 s.

21. BARTHES Roland, *La Chambre claire – Note sur la photographie*, Paris, éd. Seuil, 1980.

22. Propos recueillis le 5 octobre 2018 sur <https://www.grandpalais.fr/fr/article/la-premiere-projection-au-salon-indien>

tous ensemble baignant dans un flux de bonheur qui se trouve divulgué aux autres. Ces évènements sont des saillies qui se distinguent de la surface de la vie quotidienne ; cette vie répétitive, journalière, qui constitue notre flux sans chose extraordinaire qui permettrait d'en sortir. « Nous la voyons, mais nous ne la regardons pas, car elle est une toile de fond, une nappe grise et indistincte qui nous enveloppe et dans laquelle nous avons nos habitudes demeurant inconscientes. »²³. Pierre-Henry Frangne précise par la suite que la vie quotidienne s'appelle également vie courante, celle qui court, se déroule sous nos yeux sans modification intense. Le phénomène d'extraction de passages de la vie sur la bobine s'opère souvent pour valoriser certains moments saisis de ce flux continu mais peut aussi parfois être le film de ce flux continu, de cette vie quotidienne. Sur le vif, on filme la vie telle qu'elle est ou du moins telle qu'on aimerait la voir.

Il en est de même pour le genre du documentaire, le film de famille « est un film sans scénario, sans décors, sans auteur ni acteurs²⁴, censé enregistrer et rendre le réel tel quel, c'est-à-dire pris sur le vif par un caméraman à la remorque de ce qui se passe, en réalité, filmant au dépourvu de vrais gens au cours d'évènements spontanés. »²⁵ Mais dans un film de famille ou un documentaire, quel caméraman filmerait sans idée préalable, sans intention, sans vouloir montrer quelque chose ? Selon François Niney, qui dit cinéma, même documentaire, voire même film de famille, dit mise en scène. La caméra va « se rapprocher, [...] filer des images, [...] tenter de cadrer, [...] essayer de capter cette mouvance continue »²⁶ que donne à percevoir un certain point de vue de la vie. La prise de vues se fait généralement à la première personne, la caméra amateur, généralement maniable, pouvant être tenue d'une main. Les yeux rivés sur le sujet filmé spontanément, on peut en cela parler de cinéma direct²⁷.

23. FRANGNE Pierre-Henry, consulté le 22 novembre 2015 sur http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.html

24. L'acteur et l'auteur en tant que professions. Car il y a malgré tout une mise en scène dans le film de famille et un choix de cadrage intentionnel. Les individus de la famille peuvent être acteurs, acteurs de leurs propres représentations. Mais le jugement d'une œuvre selon le vécu et la pensée de l'auteur est difficilement possible car la plupart des films de famille sont anonymes.

25. NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, éd. Klincksieck, 2009, p. 20.

26. DE KUYPER Eric, « Aux origines du cinéma : le film de famille », *op. cit.*, p. 14.

27. Pour plus d'information sur cette notion, il est indispensable de lire le livre de MARSOLAIS Gilles, *L'aventure du cinéma direct*, Paris, éd. Seghers, 1974

Le tournage s'effectue de manière chronologique par une série d'ellipses, de coupures contingentes, d'instantanés jugés sans intérêt. Le cinéaste amateur effectue dès lors ses prises de vues à travers la technique du tourné-monté, l'acte de filmer constitue par conséquent le montage même du film de famille. Les bobines sont donc des séries d'instantanés de bonheur du passé chronologiquement montées ; sans véritable début ni fin, sans narration précise. Elles expriment une idée du bonheur poétisé qui n'est pas dans l'obligation d'être narré, puisque celui-ci est un état d'âme. Les instants passés sont divulgués en l'état, en suites de fragments, de bribes. En cela, on pourrait parler d'une technique qui se rapprocherait du « tourné-monté-montré » dans la mesure où le cinéaste amateur, après avoir capté telle ou telle action sur le vif, projette dans les jours ou les semaines qui suivent à un public restreint son film qu'il découvre lui-même seulement lors de la projection. « Cette production pléthorique anonyme débouche rarement sur autre chose qu'une accumulation d'instantanés, et ce en raison de l'absence de traitement de l'image en postproduction. »²⁸ Il n'engendre pas d'histoire ni de narration car il est composé de fragments de plans discontinus :



Extrait d'un film de famille (1978)

28. AVRON Dominique, *Le scintillant*, Strasbourg, éd. Presses universitaires de Strasbourg, 1994, p. 37.

« [Les films de famille sont] des fragments d'actions juxtaposés sans lien causal, s'agençant dans une temporalité floue, discontinue, que le cadrage serré non localisable ne permet pas de renseigner. Si on ajoute à cela les sautes, les bougés, les zooms qui représentent une agression permanente et les simagrées et grimaces des personnes en regard caméra, tout concourt à faire du genre un spectacle peu aimable »²⁹

Si l'on se place du point de vue des canons du cinéma industriel, du cinéma de fiction, il est évident que le film de famille est un film raté. Dans tous les cas :

« Qu'importe pour le cinéaste amateur si l'enregistrement d'images personnelles ne débouche pas sur un spectacle d'intérêt collectif. Au contraire, en se tenant toujours sur le seuil de l'univers diégétique sans jamais y pénétrer, il préserve dans une sorte de réserve fortifiée, et sa mémoire privée, et son admiration pour le grand spectacle filmique. Spectacle qui, lui, ne propose les prises de vue que sous la forme achevée de récits émouvants. »³⁰.

L'esthétique du film de famille sur pellicule est dotée de ce que Roger Odin appelle des brouillages de perceptions³¹, des flous, des ratés, qui participent au paradigme et ainsi à l'identification du film de famille. Le film de famille « mal fait »³² possède de nombreuses maladresses, Roger Odin énumère alors plusieurs effets « stylistiques récurrents »³³, souvent involontaires, du film de famille, qui en feront sa force, sa naïveté spontanée, son réel impulsif. Stan Brakhage, comme nous le verrons dans ses productions au fil de ce mémoire, fut l'un de ceux qui avait pour volonté de faire un film de famille tout en mettant en avant la question de l'universalité. Dans *Métaphores et vision*³⁴, le cinéaste nous explique son intention de réaliser un film du quotidien :

« Un long métrage décrivant les activités quotidiennes auxquelles ma femme, l'enfant et moi nous livrons, et qui doivent ressembler à celles de toute autre famille et

29. JOURNOT Marie-Thérèse, *Films amateurs dans le cinéma de fiction*, Paris, éd. Armand Colin, 2011, p. 14.

30. AVRON Dominique, *op. cit.*, p. 37.

31. ODIN Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale », dans ODIN Roger, *Le film de famille ...*, *op.cit.*, p. 27.

32. *ibid*, p. 28.

33. *ibid*, p. 28.

34. BRAKHAGE Stan, *Métaphores et vision*, éd. Centre Georges Pompidou, 1999, p. 61.

qui, si elles sont dépeintes visuellement dans leurs moindres détails, devraient révéler leur caractère et leur sens universel [...] Il faut, pour que ce projet ait une certaine cohérence, que chaque scène individuelle, inspirée par un événement du quotidien immédiat, pilote l'ensemble du film. »³⁵.

Stan Brakhage prend conscience du caractère habituel, commun à tous les hommes d'une société donnée, à cet instant de l'histoire. Ce qui laisse supposer un premier intérêt public possible. Le film de famille qui se trouve pourtant extérieur à la famille d'un spectateur lambda, provoquera tout de même un plaisir de reconnaissance grâce à l'universalité du film de famille, lequel se retrouve à être une force dans sa banalité. Tel est le point de vue défendu par Stan Brakhage. De manière plus psychanalytique on pourrait préciser identiquement que filmer c'est aussi « posséder » l'autre. Cela a peut-être participé au succès de cet acte sociologique. Ce désir de voir l'autre est éminemment intrinsèque à la démarche cinématographique régie par deux pulsions enrôlant la vue, et l'ouïe dans le cas de film sonore. La pulsion scopique joue un rôle immense dans ce désir de filmer, de capturer. Capturer, voilà bien un mot qui veut tout dire. Capturer, c'est s'emparer de quelque chose de mobile, c'est le rendre immobile photogramme par photogramme. D'ailleurs dans ma vidéo *La Battue*, l'idée était de simplement rappeler que les filiations entre la caméra et les armes sont très présentes. Dans *La Battue*, on perçoit des chasseurs du Cotentin s'exercer à une battue de lapins de garenne. Pendant ce temps, une personne filme et capture ainsi les rabatteurs en train de ramener les gibiers.



Extrait du poème plastique chronographique «La Battue» (2015) - Code QR en annexe

35. *ibid*, p. 61.

La filiation entre les armes et les moyens de captation cinématographique remontent aux origines même du cinéma³⁶. Ce n'est d'ailleurs pas anodin si Friedrich Kittler, dans ses cours berlinois sur les médias optiques, prend comme point de départ du cinéma le revolver élaboré par Samuel Colt. Outre le fait que ce revolver avait la capacité d'abattre six cibles d'affilée sans recharger entre les balles, il possédait un système rotatif. On distingue donc deux éléments qui sont à la genèse du cinéma, la visée et la rotation, et la gâchette remplaçant ainsi le bouton. « À la sérialité du tir au revolver [...] correspond évidemment le temps sériel du film, en lequel doivent être décomposés les mouvements de l'objet filmé. »³⁷ La succession que permet la rotation se retrouve dans de nombreux jouets optiques à l'allure d'un barillet pour image, comme le phénakistiscope de Joseph Plateau ou bien encore le zoopraxiscope d'Eadweard Muybridge, ce dernier étant à l'origine du cinéma par le procédé chronophotographique. « Ce sont des mouvements circulaires qui jouent une fois de plus le rôle décisif et qui aboutiront par la suite à la bobine de film que l'on peut faire défiler. »³⁸ De même que l'on peut citer la mitrailleuse Gatling à manivelle et canon rotatif rappelant les premières caméras, avant que le ressort à remonter ne remplace le mécanisme à manivelle.

En 1874, l'astronome Pierre Jules César Janssen invente un revolver astronomique pour saisir au mieux le passage de Vénus, tandis qu'Étienne-Jules Marey, autre pionnier de la chronophotographie, créera son propre fusil photographique, dont le chargeur n'est pas sans rappeler les armes dites « à camembert ». Marey était soucieux de l'importance de la crosse contre son épaule afin de pouvoir viser le plus rigoureusement possible. C'est en conséquence à cette charge historique que ma tentative vidéographique *La Battue* fait aussi allusion. D'ailleurs, on peut terminer sur cette phrase de Chris Marker qui résume parfaitement cette idée : « La photo, c'est la chasse. C'est l'instinct de chasse sans l'envie de tuer. C'est la chasse des anges... On traque, on vise et clac ! Au lieu d'un

36. On peut remarquer, comme le constate Ivan Toulouse, qu'en anglais, *to shoot* signifie aussi bien un coup de fusil qu'une prise de vue photographique ou cinématographique.

37. KITTLER Friedrich, *Médias optiques – Cours berlinois*, 1999, traduit par Anais Carvalho, Tamara Eble, Ève Vayssière et Slaven Waelti sous la direction d'Audrey Rieber, avec une introduction de Peter Berz, Paris, éd. L'Harmattan, série « Esthétique allemande », 2015, p. 174.

38. *ibid*, p. 177.

mort, on fait un éternel. »³⁹ Il est aisé, à la suite de cette citation, de faire le parallèle avec le système cinématographique et la sérialité des photogrammes qui le constitue.



Fig. 1. Mode d'emploi du fusil photographique.

«Le Fusil photographique», présenté dans un article sur Étienne-Jules Marey paru dans *Nature* n°464 du 22 avril (1882)

39. MARKER Chris, *Commentaires 2*, citation de Chris Marker, éd. Seuil, 1967, p. 87.

1.3 Le filmique induit par le photogramme, plus petite unité du film

Grande héritière des tentatives du domaine chronophotographique de Muybridge et Étienne-Jules Marey, une bobine de film est composée de multiples images et toutes ces images se succèdent pour effectuer un mouvement.



Photographie d'une étude de mouvement par Étienne-Jules Marey (1885)

Ce que l'on nomme photogramme, c'est l'une de ces vingt-quatre images à la seconde. Cette notion de photogramme est essentielle pour ma démarche car c'est sur un jeu plastique dans ce microcosme que va s'effectuer une partie de ma pratique. Les photogrammes sont la plus petite unité du film visible. Ils représentent l'essence et la composante matérielle héritière de la photographie. Le filmique n'est donc perceptible que par une suite de ces images. Que par une mise en relation de celles-ci par la persistance rétinienne si chère aux jouets optiques, fondateurs du cinéma. Le photogramme est l'artifice essentiel du cinéma et même s'il constitue un tout filmique, il en est également une réduction. « Une réduction de l'œuvre par immobilisation de ce que l'on donne pour l'essence sacrée du cinéma : le mouvement des images. »⁴⁰ Le photogramme est un élément subtil du fragment temporel. Les photogrammes, qui composent la linéarité d'un film, sont lus de manière instantanée et possèdent une logique de verticalité par rapport au film. Dans la mesure où ceux-ci sont intrinsèquement indifférents à l'écoulement du temps filmique. « Le photogramme, en instituant une lecture à la fois instantanée et verticale, se moque du temps logique (qui n'est plus qu'un temps opératoire) ; il apprend

40. BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris, éd. Seuil, coll. « Tel quel », 1982, p. 59.

à dissocier la contrainte technique (le « tournage »), du propre filmique, qui est le sens « indescriptible »⁴¹. Roland Barthe analyse l'avènement du filmique au sein d'un film :

« Le filmique est donc exactement là, dans ce lieu où le langage articulé n'est plus qu'approximatif et où commence un autre langage (dont la science ne pourra donc être la linguistique, bientôt larguée comme une fusée porteuse). »⁴²

Il désigne par ce terme toute partie signifiante d'un film que l'on ne peut décrire par le langage, il nomme cela le sens obtus du film. Le sens indescriptible, comme si l'analyse linguistique trop rigide ne pouvait satisfaire l'explication de l'artifice cinématographique et c'est ce que nous verrons de manière plus approfondie dans le chapitre trois de cette recherche.

41. *ibid*, p. 61.

42. *ibid*, p. 60.

1.4 Un point de vue subjectif

Comme nous l'avons vu, le film de famille s'est développé avec l'apparition de la caméra portative. Ceci a une conséquence immense sur ma démarche plastique et sur le point de vue adopté, qui se retrouve à être le plus souvent à la première personne. Selon Marie-Thérèse Journot, le film de famille a pour but premier de filmer le clan, la famille, et donc de procréer ainsi une absence narrative en son fondement. Cependant, le film de famille génère quand même du récit, il ne s'est pas créé en autonomie. Pour un intrus, le film de famille a un caractère transitif⁴³, comme ma démarche plastique est transitive également. L'œuvre pour celui-ci est anonyme au premier abord, mais il arrive par la suite à se l'approprier en la fictionnalisant. Pour les membres de la famille, le film de famille a un caractère réflexif⁴⁴. Lors de la prise de vues la personne filmée parfois met en scène la façon dont elle sera vue, « au lieu de fixer sa présence dans l'instant, elle construit pour le futur un état qui sera éprouvé comme beau »⁴⁵.

L'interaction que l'on retrouve dans le film de famille est un phénomène important, là où dans le cinéma professionnel, il est interdit aux acteurs de regarder la caméra puisque cela dévoilerait la supercherie de la diégèse au spectateur qui ne pourrait plus suivre l'action narrée. Regarder la caméra pour un acteur c'est « dénoncer le filmage, et donc compromettre la croyance dans l'existence du monde présenté. »⁴⁶ Le spectateur qui regarde un film de famille à laquelle il n'appartient pas, peut se sentir gêné comme devant un tableau de Johannes Vermeer, avec une sensation de déranger la scène qui s'y trouve. Il peut toutefois « s'identifier avec le sujet qui est derrière la caméra, celui avec qui la communication-partage de l'intimité se fait directement, au-delà de la caméra »⁴⁷.

43. Se dit d'une action dont la cause est extérieure à l'agent.

Définition consultée sur http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transitif_transitive/79155

44. Se dit, en philosophie, de la conscience qui se prend elle-même pour objet.

Définition consultée sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/réflexif>

45. SIEREK Karl, « Se regarder voir dans le film de famille », dans ODIN Roger, *Le film de famille – Usage privé, usage public*, Paris, éd. Klincksick, 1995, p. 75.

46. ODIN Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale », dans ODIN Roger, *Le film de famille ...*, op.cit, p. 27.

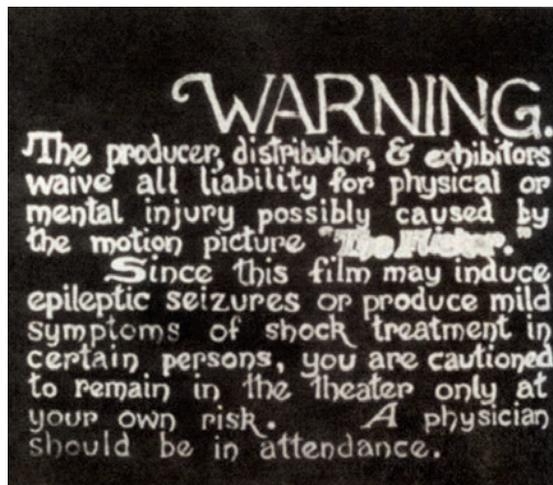
47. DE KUYPER Eric, « Aux origines du cinéma : le film de famille », dans ODIN Roger, *Le film de famille – Usage privé, usage public*, Paris, éd. Klincksieck, 1995, p. 19.

Il peut également se reconnaître, par son vécu, et s'immiscer par le biais d'une fausse narration, provoquée par les bribes d'actions que laisse suggérer le film de famille, inventée par et pour lui-même. Le film de famille est parfois anonyme. En son fondement, il ne l'est évidemment pas, mais au sein de ma pratique, un certain nombre de bobines sont tombées dans l'oubli et par conséquent sont devenues anonymes. Cette notion est primordiale, cela signifie que ma pratique servirait malgré moi à leur offrir une nouvelle paternité dans la mesure où je les prends plastiquement sous mon aile.

De manière générale, lorsqu'on présente un film de famille dans l'espace public, le cinéaste qui en est à l'origine n'est jamais connu. Le problème de l'anonymat et de l'origine se résout dès cet instant. Je pense également que présenter une œuvre brute, de manière générale, sans en citer l'auteur, est une force. Cela permet d'objectiver le regard. Car l'auteur a depuis toujours influencé les jugements par le regard ou la lecture des individus qui côtoient les œuvres.

1.5 Le flicker, papillotement, scintillement

Consubstantiellement à l'esthétique bien souvent appliquée aux films amateurs, il existe des distinctions entre chacun de ces termes. Le papillotement, ou papillotage, en plus d'être, initialement, l'action de « cligner des paupières »⁴⁸, concerne également le film. Il désigne, comme le clignotement, un va-et-vient lumineux. « Le papillotement est supprimé à partir de 50 demi-images, donc de 25 images par seconde. »⁴⁹ Quand Gilles Deleuze parle du couple « photogramme / intervalle »⁵⁰ comme nous le verrons dans le chapitre 3, il nomme intervalle ce qui se situe entre les photogrammes, ce qui provoque ce papillotement, ce clignotement. L'intervalle est une lumière vive et succincte qui sépare chaque photogramme l'un de l'autre. Ce phénomène de papillotement est accentué et devient fortement visible lorsque le transfert du film par télécinéma est mal synchronisé avec l'appareil numérique. Cela crée une sorte de décalage entre le projecteur argentique et l'obturateur d'une caméra numérique. En ce qui concerne mon système de télécinéma et ma pratique du *found footage*, je ne suis jamais vraiment certain du résultat obtenu lors du transfert, cela dépend aussi de la surexposition ou sous-exposition de certains plans. Dans certains cas le papillotement peut être gênant, mais parfois, il a son intérêt.



Panneau d'avertissement du film «Flicker» de Tony Conrad (1966)

48. RENARD Jules, *Journal*, 1892, p. 141. Consulté le 25 avril 2016 sur <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/papillotement>
49. MATRAS Jean-Jacques, *Radiodiffusion et télévision*, 1958, p. 86. Consulté le 25 avril 2016 sur <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/papillotement>
50. DELEUZE Gilles, *Cours no 8*, sur l'image-mouvement, du 26 janvier 1982.

Dans le cinéma structurel, le jeu sur le clignotement sera utilisé et poussé à l'extrême, notamment dans l'œuvre *The Flicker*⁵¹, « du cinéaste structurel et musicien répétitif, deux mouvements dont nous parlerons plus tard », Tony Conrad. Cette alternance de jeux de contraste et d'intervalle ne produit pas une continuité recréant un mouvement, c'est un passage inlassable entre le noir et le blanc, le tout sur une bande sonore d'un son continu qui pourrait s'apparenter à un mécanisme de projecteur. Ce film permet d'ouvrir la voie à un cinéma de contemplation, méditatif. Il n'y a aucun changement dans l'image. Seuls le clignotement et ses changements de vitesse créent un soupçon de mouvement et des mutations graduelles. Le scintillement quant à lui est un terme qui concerne plutôt le domaine de la vidéo : il est provoqué par la fréquence de rafraîchissement d'un écran lorsque celle-ci est insuffisante, notre persistance rétinienne se retrouve alors dans l'incapacité de lier les images entre elles et subséquemment discerne leurs enchaînements.

51. CONRAD Tony, *The Flicker*, 30 min, 1965.

1.6 Le rituel de la projection puis de la diffusion

L'attente, la surprise, la découverte puis la réunion de partage familial autour de la projection et les commentaires familiaux par-dessus le bruit du projecteur, sont des instants cruciaux pour la dynamique mémorielle que le cinéma familial permet. C'est à ce moment que s'opèrent bon nombre de phénomènes, comme le développement d'espaces de communications que nous verrons dans le chapitre deux, concernant la sémiologie. L'idée de la projection d'un plan euclidien animé permet un partage familial transmetteur de mémoire chargé de biens plus d'affects que l'album de famille dans la mesure où celui-ci se dévoile le mouvement.



Publicité «A family sits in their living room watching a childrens television programme» (1950)

Depuis les années soixante, la télévision devient de plus en plus omniprésente au sein des foyers. On distingue alors un net changement quant à la réception des films de famille. On passe d'une projection à une diffusion. La lumière n'est plus projetée mais elle est bel et bien diffusée dans la pièce. Ce qui n'est pas sans rappeler la référence au vitrail influencé par la conception de la lumière nous enveloppant dans les écrits de Plotin⁵². On passe ainsi d'un plan euclidien de projection animée à une fenêtre translucide de diffusion lumineuse. Et la diffusion de cette lumière affecte tout l'intérieur d'un salon,

52. O'MEARA Dominic, *Plotin – Une introduction aux Ennéades*, 2e édition, Fribourg, éd. Cerf, coll. « Vestigia », 1992.

elle nous enveloppe, sollicitant ainsi notre faculté à être happé par une source s'imposant à nous. On ne prétend en aucun cas ici que les vitraux de la féodalité et les postes téléviseurs soient dotés de la même force de sacralité, il s'agit simplement de souligner ce phénomène d'immersion dans la lumière. Comme le précise Françoise Parfait à propos de l'œuvre de James Turrell, *Ming* :

« Ce halo de lumière est celui qui irradie les visages et les espaces privés des habitants des cités modernes, et que l'on voit derrière les fenêtres dès que la nuit tombe. Éclairage familial, reconnaissable entre tous, celui de la télévision [...] Aura silencieuse, émanation sans bruit »⁵³

De plus avec l'avènement du sonore dans la vidéo, la famille est moins encline à commenter les images qui s'offrent à elle. On va laisser place à un silence et avoir plutôt une concentration qui va porter sur l'écoute. La famille se réunit autour du poste qui devient « à la fois une lampe et un diaphragme, un dispositif toujours actif qui peut se fermer et s'ouvrir d'un coup sous l'effet des raccords *cut*. Autant l'écran est brillant et coloré, autant l'éclairage réfléchi sur les meubles et les bibelots, et qui fait miroiter photos et trophées de familles à l'intérieur de la pièce, est blafard. »⁵⁴ Cet englobement lumineux provoqué par le scintillant perturbe et uniformise les objets environnants, le mobilier, le plafond et le sofa, dans lesquels la famille téléspectatrice baigne.

53. PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, éd. Regard, 2001, p. 16.

54. AVRON Dominique, *Le scintillant*, éd. Presses universitaires de Strasbourg, 1994, p. 90.

1.7 L'ère analogique

En 1975, la firme Sony lance le tout premier enregistreur à ruban pour grand public, la Betamax. Celle-ci s'est développée avec comme volonté première de pouvoir enregistrer des émissions télévisuelles. Mais un an plus tard, une autre firme japonaise, JVC, commercialise la Video Home System (VHS) qui aura un succès incontestable auprès de la captation amateur. Celle-ci met à mal la Betamax⁵⁵, car, malgré une qualité moins bonne, la durée d'enregistrement est de cinq heures, contrairement à la Betamax, plus onéreuse et qui ne permet de n'enregistrer qu'une heure. Toutefois, en 1983, le caméscope Betamovie fit son apparition pour l'usage du film familial. Mais ce sont les caméscopes VHS et S-VHS de JVC qui auront le dernier mot. On constate, au-delà de cette guerre commerciale, que vont se développer d'autres façons de procéder et de pratiquer la captation amateur. En effet, les vidéos sont désormais sonores, elles peuvent s'effacer et se réenregistrer et cela entraîne d'autres modalités de penser la captation familiale.



Extrait du film «Family Viewing» d'Atom Egoyan (1987)

Par ailleurs, comme le précise Roger Odin⁵⁶, les vidéos se regardent sur la télévision, et ceci sera l'une des modalités qui influencera l'acte d'exposition, le rituel de la séance du film familial sur pellicule ne s'appréhende pas de la même manière. On n'a plus besoin

55. Aux États-Unis, l'une des causes les plus surprenantes de l'échec de la Betamax face à la VHS, est la non-capacité de celle-ci à pouvoir enregistrer un match de superbowl sans changer de cassettes.

56. TYR Alain, *Films de famille*, 52 min, 2016.

d'installer tout un tas de matériel, projecteur, écran, etc. Il suffit désormais de mettre une cassette dans le magnétoscope. On se voit sur un écran de télévision où des images de toute autre nature sont diffusées, telles que les actualités, les émissions, les loisirs. On se rend très bien compte de ce phénomène dans le *trailer* du film *Family Viewing*⁵⁷, où un jeune homme qui est en train de se faire filmer, change de canal à la recherche de chaînes. Il n'y a donc plus d'écran consacré à la restitution familiale du souvenir et les rituels familiaux de la diffusion s'estompent. L'aspect sonore de la vidéo provoque un autre phénomène, celui du peu d'échanges et de commentaires sur les images diffusées. Et le caméscope étant facile à prendre en main, le père n'est plus le seul cinéaste ou vidéaste. Dans la pratique, on va commenter les images inscrites désormais sur une bande magnétique, en direct :

« [Avec la vidéo] un nouveau mode de production de sens intervient, [...] le mode du témoignage. Par mode du témoignage j'entends un sujet, un JE qui, à travers la production d'un texte (écrit, oral, image et/ou son) donne son point de vue sur ce qu'il voit ou sur ce qu'il a vu ; ici, la vie de la famille.»⁵⁸



Extrait de «First Personal Plural, The Electronic Diaries» de Lynn Hershman Leeson (1995)

Et en conséquence, dresser son point de vue sur des phénomènes qu'on a filmés engendre « le débat, la discussion, voire le conflit entre les membres de la famille et le sujet énonçant ».⁵⁹ Comme le précise Roger Odin, une clarification familiale s'opère par une emprise d'un JE sur la mémoire familiale. Ce JE qui prendra de plus en plus d'ampleur

57. EGOYAN Atom, *Family Viewing*, 86 min, 1987.

58. ODIN Roger, *Les espaces de communication – Introduction à la sémio-pragmatique*, éd. Presses universitaires de Grenoble, 2011, p. 97.

59. *ibid*, p. 97.

au point de mettre en péril la pratique du film et de la vidéo de famille. Cette idée du témoignage « face-caméscope » est poussée à son paroxysme dans le champ artistique notamment avec l'œuvre de Lynn Hershman-Leeson, *First Person Plural : The Electronic Diaries*⁶⁰.

60. HERSHMAN-LEESON Lynn, *First Person Plural : The Electronic Diaries*, 74 min, 1995.

1.8 Le scintillant

J'aimerais désormais m'attarder sur un autre phénomène inhérent au domaine de la diffusion à tube cathodique, le scintillant. Dans son chapitre sur l'écran télévisuel comme système excitatif, Dominique Avron nous explique que le téléspectateur en regardant cet écran est « exposé à trois régimes lumineux simultanés : le scintillement de ligne, le papillotement de trames et le contraste de plages ».⁶¹ Le premier provoque l'effet d'une pulsation à une vitesse très soutenue, le deuxième concernant la trame est une traction régulière, le tout mêlé au contraste lumineux, à l'origine de la diversité chromatique du halo télévisuel.

« [Ces manifestations répétitives] provoquent un phénomène de capture perceptive. Comme les battements d'un tambour dans une danse traditionnelle africaine, les éclats lumineux et les écarts de luminosité sont à la fois superposés et décalés, de manière qu'on ne parvient pas à les saisir par eux-mêmes. »⁶²

Selon le philosophe et théoricien de la communication Marshall McLuhan, le succès mondial de la télévision proviendrait d'une puissante attraction optique, d'une captivation visuelle avide de répétitions variables et fuyantes voire insaisissables que la lampe cathodique génère. Ce pouvoir attractif physiologique est un élément primordial pour ma démarche d'exposition et de présentation vidéographique. « Le contact avec le médium se fait donc sur le mode d'une captatio, c'est-à-dire d'un agrément, d'un charme, qui s'exerce sur le corps sensitif. »⁶³ On peut conclure que la télévision est un appât perceptif extrêmement puissant car celui-ci engendre une submersion de stimuli, « un débordement de la conscience sensorielle ». ⁶⁴

À la période de la bobine, donc du cinéma projeté, Henri Wallon avait déjà constaté des phénomènes hypnagogiques provoqués par un happement oculaire. « Le spectacle filmique s'inscrit en effet dans un cadre régressif : monde nocturne et maternel où l'attention se relâche. L'hypnose filmique induit une relaxation physique et psychique qui

61. AVRON Dominique, *Le scintillant*, éd. Presses universitaires de Strasbourg, 1994, p. 75.

62. *ibid*, p. 75.

63. *ibid*, p. 76.

64. *ibid*, p. 76.

facilite une sorte de transfert. »⁶⁵ On constate déjà ce fait de *captatio*, seulement avec la télévision cela s'accroît :

« Bergson remarquait déjà qu'au cinéma, on ne peut trouver d'autre mouvement que celui du film dans le projecteur. En télévision, il n'y a pas d'autres mouvements que celui des électrons du faisceau projetés de la cathode vers les luminophores à près de 300 000 km/h. Ce nuage électronique évoluant dans un vide à 10⁻⁶ mm de mercure est symbolique de la célérité et de la légèreté de tout le médium. »⁶⁶

Comme nous l'avons précisé précédemment, tout se situe dans ce halo, dans ce jeu vibratoire lumineux et évanescent dont la matérialité semble être à l'opposé de la massivité du cinématographe. Ce dernier traduisant, avec une source lumineuse unique, photogramme par photogramme, le mouvement. D'ailleurs l'aspect lisse et hypnotique que génère le médium télévisuel est confirmé par le vidéaste Nam June Paik, qui constate que

« les gens ne regardent pas la télévision pour des informations vraies ou fausses. Ils regardent plutôt la fréquence de cinquante périodes. Ils se mettent au rythme de ces périodes. Ils sont hypnotisés par le scintillement électronique. Ils regardent le petit écran jusqu'à ce qu'ils s'endorment. »⁶⁷

Nous verrons que de nombreuses tentatives de l'art vidéo jouent sur cette force hypnagogique et sur le balayage lancinant d'un signal électronique évanescent et léger. Cette légèreté de la représentation d'image-mouvement qui va continuer à s'accroître notamment à l'ère dématérialisée du numérique.

65. GUILLAIN André, « Henri Wallon et la filmologie », dans *1895 (Mille huit cent quatre-vingt-quinze)*, 2012/1, no 66, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 08 octobre 2019 sur <http://journals.openedition.org/1895/4459>

66. AVRON Dominique, *op. cit.*, p. 76.

67. Interview de PAIK Nam June dans *Vidéo USA*, citée dans AVRON Dominique, *Le scintillant*, éd. Presses universitaires de Strasbourg, 1994, p. 83. Nous reviendrons sur cet artiste à la fin de ce chapitre.

1.9 L'ère du numérique et du partage mondial

Il est évident que le rôle du moniteur informatique et d'internet dans la sphère familiale est une évolution majeure dans nos pratiques de vie. Je me souviens, encore enfant, de l'arrivée de l'ADSL dans la maison parentale. Il est important de s'attarder sur ce point afin de comprendre que le média utilisé pour diffuser ma pratique est également celui qui fut l'un des facteurs de la perte des rituels familiaux. On peut y déceler un paradoxe avec ma démarche qui se pratique numériquement puis se diffuse sur internet via *Youtube*. Ce dernier est sans doute un tournant pour la vidéo amateur et sa diffusion. Il faut tout de même préciser que la toute première vidéo mise en ligne sur *Youtube* est une vidéo amateur, elle fut postée le 23 avril 2005, par Jawed Karim, l'un des créateurs de la plateforme. On y voit Jawed Karim en train de commenter une visite au zoo⁶⁸ de San Diego en Californie.



Extrait de «Me at The Zoo» de Karim Jawed (2005)

Pour récapituler, le film de famille a commencé son aventure avec de riches familles industrielles qui, prenant possession de cet outil, captaient au mieux les instants précieux de leurs vies familiales dans les années 20, 30 et 40. Puis dans les années 50, 60, voire 70, la société à majorité patriarcale possède encore une forte volonté de préserver une mémoire familiale sur pellicule avec des rituels de projection. On constate que

68. KARIM Jawed, *Me at the Zoo*, 19 s, 2005.

même dans les années 80, 90, la captation audiovisuelle qu'offre la bande magnétique n'était plus uniquement l'apanage du père mais la mère et les enfants pouvaient prendre possession de la vidéo et des rituels de diffusion sur moniteur TV, dans une famille qui a évolué. Mais désormais, la famille est un concept fragile⁶⁹, les rituels de projection ou de diffusion n'existent plus et l'individu domine la motivation du marché actuel. On constate beaucoup d'auto-filmage, sorte de pulsion scopique de soi-même.⁷⁰ De manière générale, l'accumulation de vidéos sur les Smartphones a pour but une diffusion à l'international sur internet, le reste est bien souvent stocké en masse sur des disques durs externes toujours plus puissants.



Extrait de «Vidéo Magnétique» (2018)- Code QR en annexe

-
69. Il y a une mutation de la sphère familiale et une tendance paradigmatique de la famille éclatée, recomposée, qui favorise la primauté de l'individu puis, via internet, du dividisme.
70. Il est possible qu'au-delà d'une pratique que l'on pourrait juger une pratique narcissique, il y ait aussi un désir de se « posséder », c'est en cela que je parle de pulsion scopique, se posséder pour s'affirmer en tant qu'individu dans une société de masse anxieuse. Dans nos vies, constituées d'événements contingents, nous nous sentons « sujets » et indépendants. Les événements s'enchaînent à une vitesse telle que l'on a le sentiment d'une continuité de notre moi-sujet parcourant la vie, se remplissant d'expériences qui deviennent dès lors notre vécu et façonnent notre être au monde. L'individu s'accroît et s'amplifie au point de se procurer une sensation d'autonomie et d'indépendance en respectant les codes sociaux et oublie alors qu'il est en permanence relié à tout ce qui l'entoure afin d'éviter de se noyer dans un flux d'images permanent.

Ironie du sort, au moment même où l'on se préoccupe de la sauvegarde des bobines (qu'elles soient 9,5, 8, 16 mm ou Super 8 voire VHS) dans les cinémathèques, par exemple, sur support numérique, de curieuses applications voient le jour notamment sous *Android*. En effet, certaines d'entre elles, comme *VHS Camcorder*, permettent d'imiter la qualité vidéo des caméscopes des années 80 ou bien encore comme *iSupr8*, qui, comme son nom l'indique, imite le grain du Super 8. Ce retour au grain et au son d'une image pellicule ou magnétique est peut-être dû à la dématérialisation rapide des supports modernes, mais aussi, à une intégration inconsciente par certains usagers du Smartphone de cette histoire des formats et de leurs grains autant spécifiques que nostalgiques. Quelques-uns compensent ce manque par une mise en chair virtuelle de l'image.

Le rôle du téléphone dans les moyens de captation familiale est primordial. L'objet n'est plus inscrit dans une tâche bien définie. Comme nous l'avons souligné, la télévision qui peut diffuser de multiples images avait supprimé l'écran consacré à la famille lors des restitutions. On retrouve ce phénomène cette fois avec le Smartphone. La caméra portative ou le caméscope furent des objets érigés en tant que symboles de leurs propres fonctions, à savoir la fixation d'un temps choisi et lié au souvenir familial. Mais il est fort possible que la fin de la pratique des rituels de projection ou de la diffusion télévisuelle familiale soit due à un changement de paradigme non seulement de la famille mais également de l'objet caméra. Il y a donc un changement des valeurs d'usage, le Smartphone devient un objet multiple qui ne correspond plus à une seule action définie. Il suffit de voir la publicité de Samsung lors de la sortie en 2003 du tout premier téléphone-caméscope, le SCH-V310. Elle parle d'un téléphone-caméscope au même titre que le caméscope n'était autre que le diminutif de la caméra et du magnétoscope opéré par Sony en 1983. Désormais, on montre les vidéos sur son Smartphone ou bien on les stocke sur des disques durs. On peut craindre désormais une amnésie à l'époque du numérique dans la mesure où les morceaux de mémoire des individus sont stockés, délégués aux machines ou bien partagés de manière momentanée soit sur des applications comme *Snapchat* ou *Instagram* soit captés et partagés en direct à l'international avec *Facebook Live* ou *Périscope*. On se rend compte que depuis la période argentique, il y a une diminution drastique entre le temps de prise de vues et le temps de restitution d'un film. À la période analogique, l'écart temporel qui sépare ces deux actes est déjà considérablement diminué jusqu'à une complète disparition à la période numérique. Les moyens de

diffusion et les moyens de captation, permanents et nombreux, amènent à un partage sur la toile mondiale en direct et il est question désormais de nos vies privées mises en danger en ce qui concerne la protection de nos données.

La beauté de l'instant, d'un bonheur passé, valorisé, très répandue dans le film de famille sur bobine est désormais perdue dans un flot d'instantanés digitalisés constamment filmés. La multitude de vidéos, d'images numériques en mouvement quelles qu'elles soient, nous font inlassablement échapper du monde réel par une transhumance perpétuelle vers un virtuel qui ne s'use jamais. Depuis l'apparition du téléphone portable, pouvant capter de manière instantanée tout instant ayant un quelconque intérêt pour celui qui filme, ce phénomène empire. Nos vies deviennent filmées quotidiennement. Les instants, qu'ils soient de bonheur ou non, sont désormais filmés constamment et partagés dans le monde entier. Le sentiment de solitude individuelle voire de solipsisme s'accroît et devient puissant dans nos sociétés actuelles. Une personne qui voulait laisser une trace par le film de famille laisse aujourd'hui le paraître de sa vie entière sur internet, une sorte d'histoire fictive façonnée par un individu⁷¹ de sa propre histoire réelle. Dorénavant, on montre tout, universellement, et c'est ainsi que des vidéos intimes et privées deviennent publiques sans soucis de modification, de montage ou d'agencement musical. Le Super 8 et la vidéo analogique deviennent totalement obsolètes, au fur et à mesure que le numérique les remplace. L'intimité est remplacée par le désir de partager. Il y a une sphère exhibitionniste qui se développe et une curieuse envie de vouloir mettre tout en ligne, tout le temps dans un espace international. Le film de famille n'existe plus⁷² pour deux raisons, d'abord parce que le schéma familial, dit nucléaire, n'est plus aussi distinct que par le passé. En effet, ce phénomène est dû à plusieurs facteurs. Tout d'abord, la famille moderne est plus individualiste, les membres de la famille sont moins soudés et plus autonomes :

« Chacun prend davantage sa physionomie propre, sa manière de penser [...] Pour l'exprimer autrement, au sein de la famille, chacun des membres est moins défini

71. Ce mot emprunté à Gilles Deleuze par Alexander Bard et Jan Söderqvist dans le livre *Les Netocrates : Une nouvelle élite pour l'après-capitalisme*, Lassay-les-Châteaux, éd. Léo Scheer, 2008, signifiant, à l'inverse de l'individu qui est indivisible, toute personne capable de s'inventer une vie digitale, favorisant ses traits de caractères suivant les contextes, contrairement à l'individu qui restera un, avec une seule personnalité.

72. En tout cas comme pratique majoritaire dans la captation audiovisuelle amateur.

exclusivement par sa place qu'en tant qu'individu, (ou sujet). Par la division du travail, par la croissance urbaine, etc. »⁷³

Ensuite, le divorce s'est banalisé : « Le divorce et la séparation font partie de l'horizon probable de l'union »⁷⁴. Il y a une plus grande fragilité des couples, donc plus de familles monoparentales : « Au-delà de l'ordre du monde industriel fait de classes, de couches sociales et de familles nucléaires, ne flotte plus qu'un agrégat de feuilles volantes composées d'individus »⁷⁵. L'homme est de toute façon cerné entre « la construction d'un monde commun et le processus d'individualisation »⁷⁶. La seconde raison provient du fait que l'on ne filme plus pour privilégier certains moments plutôt que d'autres. La facilité numérique et technique comme nous l'avons vu au début de ce chapitre nous permet de filmer tout n'importe quand, n'importe où. L'abandon du Super 8 est dû à cette mutation technique rapide, mais aussi, au renoncement, par le marché, de ce médium et à l'abandon de la plupart de ses utilisateurs hormis certains passionnés.

« Au final, sur quatre ou cinq générations technologiques, presque un siècle, on constate le même cycle d'usage, qui semble même se raccourcir avec le temps du fait de l'obsolescence technique (mais pas seulement). Une technologie qui soutient l'équipement. Un cycle d'usage chassé par une nouvelle promesse technologique. On a l'impression d'un éternel recommencement, alors que la promesse technologique demeure constante. Chaque nouvelle technologie d'enregistrement nous promet de mieux conserver nos souvenirs. D'être plus souple, plus malléable... »⁷⁷

De plus, le terme même d'audiovisuel désigne désormais tout un panel technique et non une illusion ou des tentatives esthétiques cinématographiques. Cette progression technique semble révoquer l'art, dans la mesure où l'intérêt et l'attention ne sont désormais concentrés que sur la qualité d'image, le plus fidèle, le mieux, le plus, le *full*

73. DE SINGLY François, *Sociologie de la famille contemporaine*, 5e édition, Paris, éd. Arman Colin, 2014, p. 14.

74. *ibid*, p. 65.

75. BECK Ulrich, « Le conflit des deux modernités et la question de la disparition des solidarités », revue *Lien social et politiques*, no 39, pp. 15-25.

76. DE SINGLY François, *op. cit.*, p. 101.

77. GUILLAUD Hubert, « Caméras, films familiaux... : une promesse qui ne se réalise jamais », consulté le 9 avril 2016 sur <http://www.lemonde.fr/blog/internetactu/2015/11/07/cameras-films-familiaux-une-promesse-qui-ne-se-realise-jamais/>

HD, le 4K est en ce qui concerne le son, le *surround 7.2*, le plus fidèle à l'image. C'est ainsi que le son au cinéma n'est réfléchi qu'en termes de technologie de pointe et de fidélité à l'image, jamais en termes poétiques et esthétiques. Le son désormais délaissé, car automatiquement synchrone et précis à l'image, n'a plus la capacité de suggérer celle-ci, ou de la modifier par un arrangement irrationnel.

La postérité ou la mutation possible du film de famille est donc désormais en déperdition, due au succès du sentiment individuel autonome. Aujourd'hui, « chacun a la possibilité, par des moyens technologiques devenus simples et facilement accessibles, de se mettre en œuvre, de devenir le sujet et l'objet, d'être l'opérateur de sa propre mise en œuvre, et de le montrer dans l'espace simultanément intime et public qu'est le web social »⁷⁸. Cette faculté de mettre en scène la façon dont nous souhaiterions que les autres nous voient, certes, était déjà présente dans le film ou la photo de famille, mais de manière beaucoup moins superficielle et pour un public beaucoup moins large. L'apparition du *selfie*, qui est une sorte d'autoportrait photographique réalisé à partir d'un gadget connecté puis diffusé en ligne, est une conséquence directe de cette volonté de partager non plus une photo de famille, mais une photo de l'individu se prenant lui-même comme sujet. Le désir narcissique de se représenter en permanence dans la quotidienneté fait partie du désir de se constituer une image, de se dégager de la masse tout comme « la photo de profil est une mise en scène [...], c'est-à-dire dans la recherche d'une apparence artistique originale (gros plan, effets de couleurs, contre-plongée...) qui sont dans l'ensemble assez conformistes »⁷⁹. Le *selfie* est une reconnaissance de la perte de l'individu, une façon d'être au monde qui ne satisfait jamais la personne qui l'utilise. Il est également une façon d'être au temps assez singulière : « Aujourd'hui, chacun peut individualiser son rapport au temps. Du coup, nous ne sommes plus vraiment ensemble. Cela rend plus difficile la création et l'entretien du lien social authentique. »⁸⁰ Actuellement la caméra *GoPro* concurrence le phénomène du *selfie* photographique. Les deux peuvent

78. LICHTENSZTEJN Agathe, *Le selfie – Aux frontières de l'égoportrait*, Paris, éd. L'Harmattan, 2015, p. 6.

79. PAILLER Ludovic, *Les réseaux sociaux sur Internet et le droit au respect de la vie privée*, Bruxelles, éd. Larcier, coll. « Droit des technologies », 2012, pp. 69-70.

80. KLEIN Étienne, dans « Étienne Klein : Notre façon de confondre temps et vitesse en dit long sur notre rapport à la modernité », consulté le 4 mai 2016 sur http://www.lemonde.fr/tant-de-temps/article/2015/05/15/etienne-klein-notre-facon-de-confondre-temps-et-vitesse-en-dit-long-sur-notre-rapport-a-la-modernite_4634014_4598196.html

s'utiliser de la même manière, avec une perche télescopique permettant de mettre de la distance entre l'outil de captation et nous-mêmes.

« Dotée d'une optique haute définition, elle a d'abord et surtout été pensée pour les sportifs. [...] À l'heure du narcissisme numérique, les adolescents et jeunes adultes, sportifs ou non, plébiscitent le petit caméscope [...] De quoi donner des idées, et remplacer les sempiternelles photos-souvenirs des touristes. Il n'est pas rare de croiser la petite caméra sur chaque attraction touristique. »⁸¹

On peut penser que le récit d'une histoire déjà connue se répète : le phénomène du passage de la photo de famille aux films de famille mais cette fois, du point de vue de l'individu.

81. MANENTI Boris, « GoPro : quand le selfie passe à la vidéo – La caméra pour sportifs extrêmes se voit détournée pour s'auto-filmer avec l'effet déformant du grand angle », consulté le 4 mai 2016 sur <http://o.nouvelobs.com/high-tech/20140220.OBS7173/gopro-quand-le-selfie-passe-a-la-video.html>

2. DÉVELOPPEMENT D'UNE PRATIQUE PLASTIQUE⁸²

2.1 Le remploi du film de famille et sa décontextualisation

Qu'est-ce que le remploi implique comme approche théorique ? Ma pratique se situe dans le champ du *found footage*, de la bobine retrouvée qui était perdue dans un grenier, oubliée dans une cave. Les bobines de films de famille, souvent oubliées ou égarées, puis récupérées, me servent à des fins esthétiques. Le *found footage* en tant que pratique est la récupération d'un film pour en constituer un nouveau. En littérature, cela existait déjà, on parlait alors de centon⁸³.

J'aimerais tout d'abord rappeler que, de manière tautologique, un film est bien souvent déjà une copie, soit d'un négatif développé, soit d'une autre pellicule source. Il serait inenvisageable de ne pas penser au concept de l'aura chez Walter Benjamin accusant la photographie et le cinéma de manquer de ce qui caractérise l'aura de l'œuvre, à savoir « son unicité, son authenticité, sa présence « ici et maintenant » (ou en d'autres termes son caractère sacré) »⁸⁴. Il est important de s'attarder sur cette dénonciation, car dans le cas du film familial, c'est la bobine qui retranscrit des instants que je qualifierais « d'auratiques » dans la mesure où cette technique de restitution permet de réincarner un temps fixé souvent chargé d'affect. De plus le processus de décontextualisation de ma pratique accomplit évidemment une extraction du film de son domaine mémoriel et familial afin de tomber dans un nouvel emploi aphasique. Cela devient en quelque sorte des signifiants figuratifs flottant un court instant. Cette captation d'instant joyeux, de

82. Expliquer et étudier l'évolution des techniques filmiques et vidéographiques et des contextes historiques familiaux permettent de comprendre d'où proviennent les images-mouvements cultivés sur les bobines et les bandes magnétiques que j'utilise comme matière première pour ma démarche artistique. Ce chapitre nous éclaire sur la manière dont je procède pour avoir accès à cette matière première souvent connotée et sur les différentes tentatives audiovisuelles et les procédés cinématographiques et vidéographiques.

83. Pièce de vers ou de prose dont les fragments sont empruntés à divers auteurs ou à diverses œuvres d'un même auteur. Définition consultée sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/centon/14120>

84. HEINICH Nathalie, « L'aura de Walter Benjamin – Note sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, septembre 1983, *La peinture et son public*, p. 107.

souvenirs pris dans un contexte familial est toutefois orchestrée dès la prise de vues. On peut distinguer la dénonciation faite par l'Internationale situationniste d'une publicité pour la caméra *Super 8 Eumig Viennette 2* de l'été 1962. La critique a pour sujet la dénonciation de la capacité illusoire de pouvoir rendre accessible un temps révolu par le biais d'une caméra. À l'inverse d'une conception auratique et mémorielle cette fois, c'est une conception uniformisée qui révoque totalement l'emploi de la caméra comme objet générant une mémoire familiale.

« [L'Internationale situationniste y perçoit] une glaciation de la vie individuelle qui s'est renversée dans la perspective spectaculaire : le présent se donne à vivre immédiatement comme souvenir. Par cette spatialisation du temps qui se trouve soumise à l'ordre illusoire d'un présent accessible en permanence, le temps et la vie ont été perdus ensemble. »⁸⁵

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE

j'aime ma caméra

parce que

j'aime vivre

j'enregistre les meilleurs moments de l'existence

je les ressuscite à ma volonté dans tout leur éclat



LA DOMINATION DU SPECTACLE SUR LA VIE

Cette publicité de la caméra Eumig (été 1967) évoque très justement la glaciation de la vie individuelle qui s'est renversée dans la perspective spectaculaire : le présent se donne à vivre immédiatement **comme souvenir**. Par cette spatialisation du temps, qui se trouve soumise à l'ordre illusoire d'un présent accessible en permanence, le temps et la vie ont été perdus ensemble

«La domination du spectacle sur la vie» Article de la revue Internationale Situationniste (1967)

85. « La domination du spectacle sur la vie », publicité Eumig commentée dans *l'Internationale situationniste*, sous la dir. De Guy Debord, Paris, éd. Sections de l'internationale situationniste, 1969, p. 57.

Toujours est-il que depuis le XXI^e siècle, le remploi filmique s'amplifie dans le champ de l'art, ceci étant dû à l'arrivée de nouvelles technologies permettant d'engendrer des copies simplement mais aussi parce que l'espace muséal permet de plus en plus d'accueillir des œuvres projetées ou diffusées. On peut discerner une confusion quant à l'emploi du terme *found footage*. Ce terme est l'héritier direct du « recyclage qui était jadis réservé au cinéma d'avant-garde, donc à un domaine très spécifique et résolument se revendiquant comme art, soumis à des débats et à des évaluations esthétiques »⁸⁶. Le tout premier film⁸⁷ utilisant le remploi recensé à ce jour date de 1903. Il s'agit d'un film constitué de « vues documentaires d'incendies [...] trouvées dans les entrepôts d'Edison »⁸⁸, *The Life of an American Fireman*, réalisé par Edwin Stanton Porter. Le film utilise ces fragments pour accroître le vérisme de l'action et ainsi accentuer son pouvoir fictionnalisant, en l'occurrence le sauvetage d'une jeune femme et de sa fille d'un incendie.



Extrait de «Life of an american fireman» de Edwin Stanton Porter (1903)

86. BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Esthétique », 2013, p. 7.

87. Christa Blümlinger cite également deux autres films très importants du début du siècle ayant recours au remploi filmique, dont *Inflation* de Hans Richter (1928) avec un travail de surimpression proche des tentatives du cinéma structurel et *Histoire du soldat inconnu* d'Henri Storck (1932).

88. BLÜMLINGER Christa, *op. cit.*, p. 11.

Le remploi offre ainsi des fragments « généralement reliés entre eux par un commentaire dont la forme s'inspire des tropes de la narration linéaire »⁸⁹. Cette notion de tropes dans le montage filmique est très intéressante dans la mesure où ce mot appartient au domaine de la rhétorique du langage. Cette perception du film comme étant un outil ayant les prédispositions d'un système langagier sera développée dans le chapitre deux. En attendant, Christa Blümlinger nous précise identiquement qu'un changement de valeur s'opère dans le traitement numérique :

« Les oppositions conceptuelles sont déplacées, supprimées ou redéfinies : entre le documentaire et la fiction, l'authentique et la falsification, la réalité et l'imagination, mais aussi entre l'indice et l'icône, l'analogon et le schéma, le figuratif et l'abstrait »⁹⁰.

Ceci est dû à un remploi digital dématérialisé qui provoque une perte des repères et des valeurs. Mais, de la même manière que le concept duchampien de *ready-made*, la bobine est déjà constituée et a déjà quelque chose à nous montrer.



Extrait de «A Movie» de Bruce Conner (1958)

La notion de *found footage* peut être définie comme un montage de *ready-made* filmique. Elle fut employée dans le lettrisme, notamment dans le film *Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Isou. Dans ce film discrétant⁹¹, l'histoire que nous laisse à appréhender l'image, se restreint à un déroulement de vues irrégulières : « Isou errant dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés ou s'affichant en compagnie de personnalités, dont Cocteau, plans d'actualités, fragments de films militaires ou d'exercices de gymnas-

89. *ibid* p. 12.

90. *ibid*, p. 13.

91. Ce terme proposé par Isidore Isou définit une disjonction, une discorde, entre l'image et le son.

tique. »⁹². Parfois Isidore Isou atteint le degré zéro de l'image par des passages blancs et noirs, à la manière du cinéma structurel.



Extrait de «A Report» de Bruce Conner (1958)

En 1958, la méthode du *found footage* sera utilisée, dans le film *A Movie*⁹³, de Bruce Conner, l'un des premiers films utilisant ce procédé. Il pense son film comme étant une continuité d'assemblages, de collages, de sculptures. Les séquences de son film proviennent d'émissions de films de fiction, de faits divers, de documentaires et de films érotiques. À partir de cette série de résidus, de fragments de films, seul le montage permet de créer une dynamique cohérente à partir d'images qui, a priori, n'ont pas de rapport évident entre elles comme cela peut exister dans le domaine du film de famille. Bruce Conner fait du film une expérience du collage, parfois des bouts de pellicule sont laissés vierges. Bruce Conner provoque chez le spectateur des narrations aidées, certains enchaînements de plans dans *A Movie* sont directement additionnés entre eux pour solliciter des cohérences que l'on peut même parachever métaphoriquement. De même que dans *A Report*⁹⁴, le film semble se soucier et dénoncer l'emballage médiatique de l'assassinat du président John Fitzgerald Kennedy. Ce film est basé sur « la répétition, sous

92. BISET Sébastien, article consulté le 24 février 2016 sur <http://www.archipels.be/web/map/albums/TW3351.html>

93. CONNER Bruce, *A Movie*, 35 min, 1958.

94. CONNER Bruce, *A Report*, 13 min 20 s, 1967.

forme de boucles, [qui] constitue l'élément majeur du film jusqu'à l'assassinat »⁹⁵. Bruce Conner utilise toujours le double sens et joue du domaine sonore en amenant un autre sens que celui de l'image :

« Par exemple lorsque les journalistes annoncent que les portes de la voiture de J F Kennedy « s'ouvrent brusquement », Bruce Conner montre des images de publicités pour des réfrigérateurs dont les portes s'ouvrent toutes seules. »⁹⁶

À la fin du film, des incohérences de plus en plus grandes sont provoquées par un déphasage, pour reprendre le terme utilisé par Steve Reich afin de définir un certain remploi du matériau sonore. Dans mon approche plastique, on peut retrouver cette tentative, qui peut avoir comme conséquence chez le spectateur un désir de constituer voire de se rattacher à sa narration pour ne pas être perdu. Ceci est une particularité du *found footage*, il permet d'autant plus de générer la gymnastique d'une diégèse à reconstituer afin de retrouver une appréciation cérébrale et cohérente pour celui qui le regarde. Lorsque je prélève des fragments, je me soucie de plusieurs facteurs, à savoir leur qualité ou potentialité onirique, leur capacité à engendrer un phénomène répétitif comme un plan fixe par exemple, ainsi que leur thématique ou bien encore leur charge affective et leur potentialité sonore.

Il y a évidemment une forte part intuitive dans la sélection de ces fragments. Mais sélectionner des fragments fixés sur bobine, c'est aussi les décontextualiser. De manière plus récente, on peut souligner le travail du cinéaste et monteur Julien Lahmi et le développement du concept de *mashup*. Art de l'appropriation d'images et de sons, copiés, collés, transformés et partagés à l'ère numérique. Julien Lahmi perçoit quatre motivations principales dans l'emploi de matériaux cinématographiques préexistants. Un geste lié à l'hommage, un autre à la désacralisation, à la connaissance puis à la plasticité de la matière filmique. Ce dernier point est évidemment important pour ma pratique. Julien Lahmi a commencé par s'approprier des films familiaux. Puis à l'aide d'acteurs, « dont il ne conserve que les voix »⁹⁷, il recycle une mémoire, une intimité tombée dans l'oubli.

95. SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire – L'avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, 2002, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'avant-garde », p. 284.

96. *ibid*, p. 284.

97. LAHMI Julien, texte consulté le 14 octobre 2019 sur <http://julienlahmi.com/cineaste/cinema.php>

2.2 Le changement de statut par la transfiguration

Dans son œuvre *Perfect film* de 1986, le cinéaste *underground* américain, Ken Jacobs nous présente de manière brute une série de rushes cinématographiques au format 16 mm découverts dans une brocante new-yorkaise. Tel un *ready-made* filmique, Ken Jacobs expose, sans modifications préalables, ce film sur l'assassinat de Malcolm X. « Jacobs confère une nouvelle valeur d'exposition et une nouvelle perceptibilité à des films souvent oubliés, culturellement marginalisés, et pourtant symptomatiques. »⁹⁸



Extrait de «Perfect Film» de Ken Jacobs (1986)

Avec une intensité autre et des sujets moins « graves », j'attribue aux films de famille également une valeur d'exposition, même si celle-ci s'effectue, en plus, par un travail de montage. Mais selon moi, la valeur d'exposition des images brutes telles qu'elles s'offrent à moi est déjà inscrite dans une démarche duchampienne. De manière plus générale, décontextualiser et intégrer des films qui furent tournés dans un cadre privé, dans un contexte artistique, muséal ou en salle de cinéma, permet de les soumettre à de nouveaux regards et ainsi, les redynamiser. Cette simple première étape procède à l'attribution d'une valeur d'exposition. Selon Arthur Danto, un objet réel, dans le cas présent, un film de famille brut que l'on peut qualifier de « banal », puisqu'il puise sa source dans le quotidien, se transfigure par une réalité qui se retrouve à être mise à distance par l'exposition. Arthur Danto précise que c'est l'intention première d'un individu

98. BLÜMLINGER Christa, *op.cit.*, p. 18.

qui crée cette distanciation. Puisque celui-ci a la volonté de proclamer une valeur artistique sur un objet, dans le cas présent une œuvre filmique familiale placée dans un contexte par un plasticien. On comprend mieux à cet instant l'importance de la citation⁹⁹ de Daniel Armogathe cité en tout début de mémoire sur cette question de l'archive qui se doit d'être un jour « comblé[e] par une conscience ». Dans le cas présent, c'est d'une conscience artistique et sensible véhiculée et valorisée par l'écriture de ce mémoire de doctorat que l'archive filmique familiale, plus ou moins innocente, s'abreuve et se dynamise. L'exposition est une manière de véhiculer ces images et permet de redonner un contexte à des images cinématographiques décontextualisées. L'approche et la destinée du film de famille se retrouvent à être déviées de leurs fonctions premières pour offrir un nouvel usage sensible en passant d'un film argentique ou analogique privé à une vidéo numérique publique. Cette opération sollicite notre esprit herméneutique car comme le précise Arthur Danto :

« [Si] une entité est une œuvre d'art, il n'existe pas de manière de la voir qui soit neutre ; donc, dans la mesure où on la voit de manière neutre, on ne la voit pas comme une œuvre d'art »¹⁰⁰.

Lorsque l'on considère ces images en tant qu'œuvre dans le champ artistique, on surpasse leur contenu. Cette idée permet une œuvre nouvelle à chaque interprétation nouvelle qui transfigure l'objet initial. De nouvelles interprétations sont constamment véhiculées par le regard, ce qui permet une transfiguration d'un phénomène de montage filmique ayant le plus souvent, pour sujet la quotidienneté.

99. À mes yeux, il s'agit plus d'un précepte que d'une citation.

100. DANTO Arthur, *La transfiguration du banal – Une philosophie de l'art*, ch. « Interprétation et identification », trad. de Claude Hary-Schaeffer, Paris, éd. Seuil, 1989, pp. 195-196.

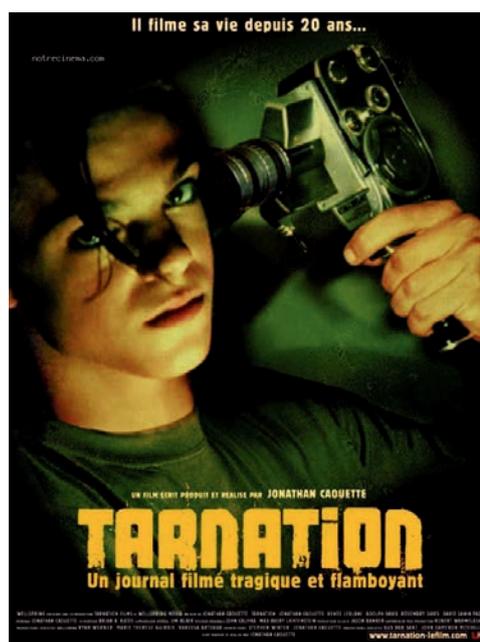
2.3 De l'importance du montage

À l'heure où le cinéma et toutes les formes audiovisuelles deviennent régis par la loi de l'information rapide en flux multiples et continus dans un monde globalisé, la transparence narrative dans le montage est primordiale. Le récit se doit d'être compris et assimilé sans difficulté et rapidement. Désormais, il faut plus que jamais que chaque plan corresponde à la continuité d'une action. Le montage est lisse dans les grosses productions, on peut y supposer une crise de la narration. Puis l'apparition de la réalité virtuelle nous offre une nouvelle façon d'appréhender l'art vidéographique. À savoir un retour étonnant au plan-séquence dans des univers entiers cette fois dénués de montage. Face à ces deux phénomènes, la redéfinition d'un art cinématographique et vidéographique s'impose. « Le montage est une pensée en action, qui dispose des plans, de ces fragments d'espace et de temps forcément désaccordés, pour les assembler en des configurations à inventer. Le montage pense le cinéma et nous pense nos rapports au cinéma. »¹⁰¹ Il faut donc penser une réflexion contemporaine du cinéma. Pour cela, le cinéma amateur offre une pratique tout à fait fascinante. Car la source de motivation de cette pratique se situe entre le cinéma et l'album photographique. La plupart des slogans publicitaires incitant les quidams à filmer avaient pour message : « devenez réalisateur, comme un professionnel, vos propres films, votre propre cinéma ! » L'influence du montage cinématographique de l'époque mêlée au principe du tourné-monté de l'amateur offre une mine d'or pour l'analyse. D'ailleurs, il serait bon de s'attarder sur le sens du mot amateur même si ce mot comme le précise Roger Odin porte à confusion :

« En général, on définit le cinéma amateur comme le cinéma non professionnel, mais dès que l'on cherche à préciser ce que veut dire professionnel, les ennuis commencent : est-ce une question de statut ? de revenus ? de formation ? de savoir faire ? de format utilisé ? de temps de pratique (loisir vs travail) ? de contraintes ? de circuit de diffusion ? d'investissement personnel ? Aucun de ces axes n'est, en lui-même, décisif. »¹⁰²

101. PERRET Jean, préface de *Montage – Une anthologie (1913-2018)*, Genève, éd. MAMCO & HEAD, 2018, p. 17.

102. ODIN Roger, « Le cinéma amateur », Consulté le 31 février 2019 sur https://www.miralsace.eu/sites/default/files/medias/pdf/ecrits-image/roger_odin_le_cinema_amateur.pdf



Jaquette du film «Tarnation» de Jonathan Couette (2003)

Étymologiquement, ce terme signifie celui qui aime¹⁰³, qui porte un intérêt, qui a du goût pour un art qu'il pratique sans rémunération et qui peut prendre beaucoup de temps dans ses activités. Il peut avoir plusieurs noms quand il est attiré par l'idée de posséder, il est collectionneur. Il peut être connaisseur s'il est très cultivé dans une discipline spécifique ; ou acteur de son propre domaine, s'il se trouve spécialisé dans une technique, dans une pratique comme le cinéma amateur. Ce qui différencie l'amateur¹⁰⁴ du professionnel varie en fonction des époques. Peut-être pourrait-on suggérer comme point de départ d'un possible jugement de ce qui définit être amateur ou non, par l'intentionnalité première de celui qui filme ? Je voudrais citer le cas de Jonathan Caouette qui, au cours de sa vie, traverse plusieurs stades. Il devient professionnel à la suite d'une reprise de ses propres films amateurs tournés en Super 8 qui constitueront le long métrage, *Tarnation*¹⁰⁵. Jonathan Caouette filme sa vie depuis l'âge de onze ans et par la postproduction, par le montage, constitue un autoportrait psychédélique de son enfance ; les films amateurs sont proches et omniprésents dans sa vie, car contingents. Caouette entreprend une nouvelle façon d'appréhender le documentaire. Il l'érige en évitant une organisation stricte qui supprime l'effet de contingence d'une pratique amateur pour plus de sincé-

103. DE VIGNAY Jean, Mir. hist., XXXI, 106, Delb. ds Quem. t. 1 1959, définition consultée le 2 février 2016 sur <http://www.cnrtl.fr/etymologie/amateur>

104. Et son usage plus ou moins péjoratif.

105. CAOQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 100 min, 2004.

té en cohésion avec sa vie. En ce sens, Aristote serait en désaccord puisqu'il prétendait que la poésie est plus vraie que l'histoire, car elle est minutieusement construite et que l'histoire n'établit pas de lien logique entre les événements, puisqu'elle est contingente : « Le poète qui connaît la raison de la réalité, sa formule interne, sa constance, la logique générale à laquelle elle répond, est donc plus réaliste que l'historien au réalisme tardif et accidentel. »¹⁰⁶ Et c'est pourtant ce réalisme accidentel soudain et sans causalité qui est au centre de nos vies et qui régit le film amateur. Dans mon cas, le montage est primordial pour favoriser l'attrait plastique et onirique.

106. YAHIA Christophe, « Le vraisemblable chez Aristote ». Consulté le 12 novembre 2015 sur http://revue.prefigurations.com/numero2vraisemblable/htm2chroniques/chron_angle2yahia.htm

2.4 L'inscription de ma pratique plastique au sein d'un concept contemporain : le fragment

Le fragment est souvent pensé comme péjoratif, comme étant quelque chose d'incomplet et souvent sans valeur. Bien que le fragment soit dépendant de la bobine sur laquelle il se positionne parmi d'autres, chronologiquement, il est aussi quelque chose qui se noie dans la solitude d'un instant, car il est perdu et arbitraire. Il « renvoie à ce qui n'est plus, à un non-être qui, avant qu'il ne soit fragmenté ou disséminé, avait les principales déterminations de tout ce qui est »¹⁰⁷. Il est normal que le film de famille soit en majorité constitué de suites de fragments chronologiquement liées à un individu car la totalité à laquelle il se rapporte est la vie elle-même de celui qui filme. On ne peut donc recevoir du film de famille que des instants, des bribes, des lambeaux abandonnés dans les greniers.

« Ces fragments de vie sont montrés dans leur discontinuité, et peuvent se confondre avec d'autres bouts de films, qui sont, eux, des fragments d'un tout, alors que les films de famille présentent leur tout dans leur fragmentation même. »¹⁰⁸

Et c'est en cela qu'il est difficile de lui accorder une valeur qu'elle soit esthétique ou autre. Pierre-Henry Frangne nous précise du fragment qu'il est très difficile à saisir. Il est difficile d'en connaître l'origine, le seul moyen de pouvoir savoir d'où il provient passe uniquement par le vécu de la personne ou une étiquette, sur laquelle sont inscrits la date et le lieu, plaqués sur la bobine. Il est difficile d'en connaître la fonction, on se demande parfois où se trouve l'intérêt de certains plans, de filmer telle ou telle chose plutôt qu'une autre. Il est difficile d'en comprendre l'organisation puisqu'il est construit sans logique préalable. Il est difficile également de trouver un autre but, hormis celui du partage et de la divulgation du bonheur. « L'horizon de toute réflexion sur le fragment est ainsi celui d'une irrémédiable perte ou d'un irrémissible manque. »¹⁰⁹ Il faut redonner aux fragments devenus orphelins des nouvelles vies en leur injectant une valeur, de nouvelles

107. FRANGNE Pierre-Henry, consulté le 2 février 2016 sur http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.html

108. DE KUYPER Eric, « Aux origines du cinéma : le film de famille », dans ODIN Roger, *Le film de famille – Usage privé, usage public* Paris, éd. Klincksieck, 1995, p. 15.

109. FRANGNE Pierre-Henry, consulté le 2 février 2016 sur http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.html

fonctions, par exemple esthétiques, qui permettrait de réactiver leur but, que ce soit leur révélation du bonheur ou autres.



Vincent Van Gogh «A Pair Of Boots» huile sur toile, 37,5 x 45 cm (1885)



Andy Warhol «Diamond dust shoes» acrylique, sérigraphie sur toile de lin, 228,6 x 177,8 cm (1980)

Dans son ouvrage sur le postmodernisme, Fredric Jameson définit les causes qui amènent à une pratique fragmentaire de l'art. Tout d'abord, il relève une nouvelle superficialité, une nouvelle culture de l'image. Il compare deux œuvres, *Paire de souliers*¹¹⁰ de Vincent Van Gogh et *Diamond Dust Shoes*¹¹¹ d'Andy Warhol. La première offre une rêverie contextuelle possible, une référence évidente au passé, car elle exprime un sinistre mis en valeur qui a la capacité de générer des images mentales. La seconde ne renvoie à aucune réalité propre, les chaussures représentées sont difficilement contextualisables hormis dans un contexte de marchandisation de celles-ci. Fredric Jameson parle de « l'émergence d'un nouveau type de platitude, d'absence de profondeur, un nouveau genre de

110. VAN GOGH Vincent, *Paire de souliers*, huile sur toile, 37,5 × 45 cm, 1885.

111. WARHOL Andy, *Diamond Dust Shoes*, acrylique, encre de sérigraphie et poussière de diamant sur toile de lin, 228,6 × 177,8 cm, 1980.

superficialité. »¹¹² En découle ce que Fredric Jameson nomme « le déclin de l'affect »¹¹³ car la pathologie du sujet moderniste n'est plus représentée dans l'ère postmoderniste ;

« Les cas célèbres de burnout et d'autodestruction de la fin des années soixante et les grandes expériences dominantes de la drogue et de la schizophrénie semblent n'avoir plus grand-chose en commun ni avec les hystériques et les névrotiques de l'époque de Freud ni avec ces expériences canoniques d'isolement radical et de solitude, d'anomalie, de révolte privée, de folie à la Van Gogh, qui dominèrent la période du haut-modernisme »¹¹⁴.

Fredric Jameson distingue une mutation, un changement, une perte de l'individu par sa fragmentation. Désormais les sentiments « flottent libres d'attache et impersonnels »¹¹⁵ que l'auteur nomme « intensités ». Par la suite, il soulève une crise, un « affaiblissement de l'historicité »¹¹⁶ engendré par des phénomènes de simulacre, par des pastiches, eux-mêmes résultant de la perte de l'individu qui se cherche une histoire par la culture, la « pop-image »¹¹⁷. Fredric Jameson prend l'exemple de la littérature. À la période du modernisme, du pathos de l'individu, un nombre incalculable de styles personnels se dévoilaient, avec la fragmentation de la langue dans la vie sociale, qui a pour conséquence le développement d'une multitude de jargons spécialisés. Ainsi, la vulgarisation du discours médiatique prend de l'ampleur et détruit les normes linguistiques. L'individu agissant se retrouve désarmé. Pour conclure, si l'individu a de la difficulté à organiser « son passé et son futur dans une expérience cohérente, il devient assez difficile de voir comment les productions culturelles d'un tel sujet pourraient aboutir à autre chose qu'à des tas de fragments et à une pratique de l'hétérogène, du fragmentaire arbitraire et de l'aléatoire »¹¹⁸. Mon intérêt pour le fragment n'est donc pas anodin et permet une contextualisation de ma pratique. La logique culturelle actuelle, comme nous

112. JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, éd. Beaux-arts de Paris, 2011, p. 45.

113. *ibid*, p. 56.

114. *ibid*, p. 54.

115. *ibid*, p. 55.

116. *ibid*, p. 39.

117. *ibid*, p. 68.

118. *ibid*, p. 68.

l'avons vu, est une logique du fragment. Fredric Jameson utilise une analyse de Jacques Lacan sur la schizophrénie afin d'expliquer le phénomène de ce nouveau modèle esthétique. Selon Jacques Lacan la schizophrénie provient d'une désunion de la continuité signifiante, de la chaîne de signifiants enchaînés les uns dans les autres. Et comme le mot symbolise le sens qui se rapporte à la chose que représente le mot, l'individu est dans la capacité d'unifier sa temporalité, de constituer des phrases cohérentes, de construire avec le passé et les promesses du futur au sein du présent, des logiques, des concepts, etc.

« [Mais] quand la chaîne se rompt, quand les maillons des signifiants se brisent, apparaît alors la schizophrénie sous forme de décombres de signifiants distincts et séparés. [...] Le schizophrène en est par conséquent réduit à une expérience de signifiants matériels purs, ou, en d'autres termes, à une succession dans le temps de purs présents sans lien entre eux. »¹¹⁹

Sa perception est ainsi totalement modifiée car elle est dominée par la matière pure, le signifiant :

« Ce présent du monde, du signifiant matériel, passe avant le sujet avec une intensité plus vive, apportant une mystérieuse charge d'affect, [qui peut être très mal vécu dans le cas d'une crise d'angoisse ou de sensation de perte de réalité] mais qu'on pourrait imaginer tout aussi bien dans les termes positifs d'euphorie, de sommet, d'intensité enivrante. »¹²⁰

Voire de contemplation, de félicité, de vacuité, de présence au monde par une immanence radicale¹²¹. Tel est l'un des effets recherchés dans mes tentatives vidéographiques qui est de jouer sur l'image, sur « le pouvoir du signifiant matériel »¹²². Dans un premier temps, cela consiste à rendre ces passés personnels en intérêt esthétique collectif par le montage et le réarrangement. Pour cela, un choix se fait, une sélection, puisque ces instants de bonheur sont mis bout à bout sans lien logique, si ce n'est chronologique. L'extraction, numériquement, est une seconde extraction, de la vie à la bobine puis de la bo-

119. *ibid*, p. 70.

120. *ibid*, p. 70.

121. Notion que nous aborderons dans le chapitre 3.

122. JAMESON Fredric, *op. cit.* p. 70.

bine vers l'image numérique, que l'on nomme télécinéma¹²³. « La conversion de l'image argentique en image électronique par l'association d'un projecteur cinématographique à défilement continu et d'une caméra ou d'un analyseur électronique. »¹²⁴ Le refilmage de mes films s'effectue à l'aide d'un projecteur 8 mm et Super 8 et d'une caméra numérique. Le choix d'extraire vidéographiquement la totalité puis de sélectionner certaines parties plutôt que d'autres est dû à ma volonté de produire une cohérence, d'affirmer un point de vue sur ces images, un tout, à partir de ce désordre. Par la suite, on peut penser que le regardeur, par habitude d'un cinéma hérité de Georges Méliès, va reconstruire inlassablement des récits intérieurs, des narrations. Ses propres récits proviennent d'un mélange de son vécu et de sa confrontation avec l'œuvre amateur ainsi modifiée et agencée. Cet effort de reconstruction diégétique peut nous amener à faciliter l'onirisme de l'œuvre qui se présente à nous.

123.Appareil permettant de transformer en signaux électriques de télévision les images et les sons enregistrés sur film cinématographique. Définition consultée sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/télécinéma>

L'opération inverse se nomme le kinéscopage.

124.PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, éd. Nathan université, 1999, p. 396.

2.5 Connotation et onirisme du film de famille

La part symbolique des plans, le point de vue, les interactions et le grain de l'image offrent un pouvoir onirique au film de famille. De plus l'interprétation possible, sous-jacente à la symbolique des rêves en général, nous habitue inconsciemment à des phénomènes audiovisuels d'abstraction et de lyrisme onirique. Tout ceci peut engendrer un état hypnagogique. L'onirisme accroît l'interprétation symbolique. Le film de famille et la vidéo de famille sont connotés et tiraillés à la fois entre la douceur du passé mais aussi sa douleur. L'idée est de comprendre pourquoi et comment celui-ci nous amène à la nostalgie, au bonheur, ou peut-être également à un côté lugubre voire mortifère pour certaines personnes. Rappelons qu'il y a une subjectivité forte due au positionnement de la caméra qui est généralement à la première personne, les prises de vues, ratées, les interactions avec les sujets de la scène participent également du charme pur de l'instant. Ces images sont des signes dans le sens proustien, elles ravivent un passé, une mémoire de manière involontaire, une sensation du temps jadis qui se superpose à la situation présente.

Les formats 8 mm, Kodachrome et Ektachrome, 16 mm ou bien encore Super 8, renvoient tous à un panel de signes, au sens deleuzien¹²⁵. Ce constat nous offre une base de travail très riche, le domaine de l'art étant l'univers suprême des signes. En cela, la matérialité du Super 8 peut être confrontée à une sensation présente dans l'instant en s'y accouplant ou en s'y opposant. Gilles Deleuze évoque différents signes à partir de l'œuvre de Marcel Proust. N'oublions pas que pour Marcel Proust, l'intuition passe devant l'intellect :

« Cette infériorité de l'intelligence, c'est tout de même à l'intelligence qu'il faut demander de l'établir. Car si l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême, c'est elle seule qui est capable de la décerner. Et si elle n'a dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n'y a qu'elle qui soit capable de proclamer que l'instinct doit occuper la première. »¹²⁶

125. DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 1964.

126. PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, éd. Gallimard, 1987, p. 72.

L'instinct révèle de manière sensible les signes générés par la madeleine, bien entendu, par la bottine de la grand-mère, etc. Pour moi, les formats réduits et la bande magnétique qu'emploie le cinéma amateur équivalent à ces objets. Tous ces signes « font intervenir la mémoire involontaire : une sensation ancienne tente de se superposer, de s'accoupler à la sensation actuelle, et l'étend sur plusieurs époques à la fois »¹²⁷. Toutefois dans certains cas, la matérialité qui active la mémoire involontaire et la sensation de l'instant, qui surgissent de la confrontation avec le médium, peuvent parfois être en désaccord. Dans ce cas, le sentiment initial de joie s'estompe pour laisser place au « faire face ou fuir »¹²⁸ de la situation, véritable psychologie de l'anxiété. Le présent est vécu très fortement mais dans le mauvais sens, car il est provoqué par l'état de deuil irrémédiable. De ce fait, la sensation de béatitude qui se trouve au départ dans cette confrontation est « repoussée dans les profondeurs du temps perdu [...] Le bonheur fait place à la certitude de la mort et du néant »¹²⁹, tel est l'effet désiré à l'époque des représentations picturales de la fatalité de la mort et autres vanités.



Extrait de «The Illiac Passion» de Gregory Markopoulos (1967)

D'un tout autre point de vue, le 8 mm et le Super 8 semblent être les formats spécifiques généralement utilisés pour le film de famille, et parfois le cinéma expérimental. Ces formats seront utilisés comme étant les plus intimes dans une œuvre de Gregory Markopoulos. Il avait pour projet de faire un film *sur le mythe de Prométhée en 35 mm*,

127. DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. 29.

128. HUOT Jean, texte consulté le 14 mars 2016 sur <http://www.deploie-tes-ailes.org/doc/anxiete.php>

129. DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. 29.

*The Illiac Passion*¹³⁰. Il divisa l'écran de projection en trois parties, l'une en 35 mm, la seconde en 16 mm et la dernière en 8 mm. Chaque partie de l'écran de projection suivait un format de pellicule. Et chaque format de pellicule représentait un point de vue du film. Gregory Markopoulos explique dans une lettre du 26 juin 1964 :

« Le format 35 mm apparaîtra aussi bien en longues qu'en courtes séquences, parfois en surimpression. À la fois en couleur et en noir et blanc. Parfois on agrandira le 16 mm, et parfois le 8 mm. Ce qui rendra l'image granuleuse. Le 16 mm sera en couleur et sera le cœur du film avec les plus grands écarts survenant dans cette partie du film. Le 8 mm sera comme la conscience la plus intérieure qui est certainement inatteignable. »¹³¹

Gregory Markopoulos élabore un système de vision en exploitant un jeu de formats, et notamment celui du 8 mm sur lequel je m'attarde puisqu'il s'agit du format adopté en général pour le film de famille avant son remplacement par le Super 8. Gregory Markopoulos nous incite à voir le 8 mm comme étant le format le plus profond, il le situe au centre de son film, comme s'il permettait de générer des images fines, mentales, sensibles au creux de notre être. Et lorsqu'il tente, toujours par ce même jeu de formats, d'agrandir l'image projetée du 8 mm afin qu'elle atteigne une taille qui pourrait concurrencer le 35 mm, l'image devient illisible, inabordable, mystérieuse, elle exprime poétiquement la subjectivité du personnage. Gregory Markopoulos semble utiliser le format 8 mm pour suggérer ce que l'on pourrait désigner comme les images mentales du titan Prométhée. L'emploi du 8 mm par Gregory Markopoulos me semble être pertinent.

Le Super 8, qui est le descendant du format de pellicule 8 mm, a également cette faculté, par son image, d'être appréhendé comme le format de l'intimité. Ce ressenti se repose sur plusieurs phénomènes. Tout d'abord son grain d'image particulier. Parmi la production de la firme Kodak, deux pellicules furent très utilisées, le Kodachrome 40 ASA¹³², idéale pour l'extérieur, elle propose un grain fin, un contraste important aux couleurs rougeâtres et saturées. Et une seconde pellicule plus sensible, l'Ektachrome 160 ASA¹³³,

130. MARKOPOULOS Gregory, *The Illiac Passion*, 92 min, 1967.

131. SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire – L'avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, 2002, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'avant-garde », p. 151.

132. DARGY Pierre & BAU Nicolas, *La pratique du super 8*, Paris, éd. Paul Montel, 1976, p. 31.

133. *ibid*, p. 31.

aux grains plus amples aux couleurs olive, cela dépend de la température de couleur, en lumière du jour, conçue pour les endroits avec peu d'éclairage. Le Super 8 s'éloigne du réalisme lisse. Son émulsion, ses couleurs saturées et son aspect granulaire fondent une esthétique qui diffère de la précision du numérique actuel, voire du 35 mm et du 16 mm. C'est en cela qu'il crée une frontière et un espace temporel bien à lui lors de sa projection. Il n'évoque pas une tentative d'illusion s'apparentant à notre réalité comme on peut le constater dans l'ère digitale. On peut parler d'un véritable format de caractère, indépendant de toutes autres formes d'images. Le Super 8, avec toutes ses particularités, a développé sa propre esthétique, de par sa matérialité singulière.

De plus, le Super 8, par ses signes, est inscrit dans une histoire, un contexte, il provoque un phénomène de nostalgie pour quiconque le regarde. Et, selon Marie-Thérèse Journot, ce qui a provoqué l'évocation d'un passé, d'un renvoi à une mémoire par les matériaux du film – le Super 8, le 8 mm et le 16 mm en particulier – provient d'une avancée technique rapide, que ce soit la venue de la bande magnétique ou du digital. Rappelons qu'entre 1924 et 1980, le film de famille est toujours sur bobine, que ce soit du 9,5 mm, 8 mm, 16 mm ou du Super 8.

Et l'apparition de la vidéo, début 80, marque notamment un changement plastique. C'est dans les années 90, qu'une véritable différenciation dans l'usage de ces deux techniques se met en place :

« Désormais le 16 mm et le Super 8 ont pour mission d'évoquer le passé, de renvoyer à la mémoire et même à une mémoire récente. [...] tandis que le caméscope est utilisé au présent de l'univers fictionnel et que le spectateur voit en alternance de points de vue ce que le personnage est en train de filmer, avec plus ou moins de fantaisie dans la matérialisation des marques, comme celles du viseur ou du cadre. [La vidéo développe avec sa technique de nouveaux usages, la cassette étant effaçable, elle peut être réenregistrée.] Les images vidéo sont par nature jetables puisqu'elles n'ont pas pour but la consommation à long terme. »¹³⁴

Le caméscope simplifie l'acte de filmer et par conséquent modifie, par la technique, la façon de filmer. Les formats pellicules sont désormais devenus pion de la mémoire.

134. JOURNOT Marie-Thérèse, *Films amateurs dans le cinéma de fiction*, éd. Armand Colin, Paris, 2011, p. 17.

« Composé de saynètes muettes, le film se fond en un rêve éveillé où surgit l'inconscient familial, bercé par le son du projecteur comme par le crachotement d'un gramophone, son intensité variant au gré des paroles échangées. »¹³⁵ Il en sera de même pour le grain subséquent aux formats VHS, Hi8 à bande magnétique rendue esthétiquement obsolète avec la venue du digital possédant une image plus nette, plus lisse.

« La double nature des images d'amateur permet d'inscrire le récit à la fois dans le réel et dans l'onirique [...]. Les images peuvent être attestées par la présence d'un contexte de projection ou de filmage, ou consister en images mentales, remontées de l'imaginaire conscient ou inconscient. »¹³⁶

Ces propos nous invitent à penser que les films de famille nous rappellent nos propres images mentales. Les images mentales se créent à la suite d'une captation de multiples événements saisis aléatoirement par nos sens. Elles sont bien souvent le rappel d'un souvenir réel, des échanges entre des individus, des interactions avec des objets, un dialogue avec une personne en face de nous, etc. De même que pour le film de famille, dans nos images mentales, nous interagissons avec des personnes et des objets autour de nous. En permanence, nous nous remémorons des souvenirs, des discussions, des interactions. Notre vision intérieure se situe au même point de vue que le porteur de la caméra dans les films de famille, c'est-à-dire, au niveau des yeux. Selon moi, se remémorer un souvenir, c'est mettre en route son projecteur intérieur. Filmer permet de se constituer de nouvelles réminiscences et convoque de nouvelles résurgences.

« [C'est également] tenter de se rendre maître du temps et de s'appropriier le récit de sa vie [...] pour immortaliser un moment idéal, ou pour l'immortaliser comme moment idéal, qui va permettre de transformer le passé en âge d'or : comme notre propre mémoire, la mémoire constituée par le film de famille est sélective et lacunaire »¹³⁷.

De plus, la constitution des films de famille est singulière :

« Par leur état inachevé, hasardeux et spontané, ces images offrent plus d'un trait commun avec la structure discontinue et toute prête du souvenir [...] Le passé n'est pas conservé en mémoire tel qu'il a été perçu, mais avec des valeurs affectives et plastiques

135. *ibid*, p. 18.

136. *ibid*, p. 31.

137. *ibid*, p. 49.

que nous lui attribuons [...] C'est peut-être là l'explication du succès social et du non-achèvement formel des travaux amateurs. »¹³⁸

La mémoire est sélective, elle est délimitée par le cadre lacunaire car lors de la prise, de l'enregistrement, le caméraman privilégie certaines scènes de sa vie. Ces instants de bonheurs filmés font rarement l'unanimité puisque l'interprétation des membres de la famille peut être différente. Il est d'ailleurs essentiel de se poser la question de la mémoire, de l'archive familiale. On distingue la mémoire et le souvenir. La mémoire a un rôle distinct du simple fait de se souvenir, de se rappeler. Les souvenirs sont des accumulations d'instantanés que l'on peut rappeler à notre conscience. Mais la mémoire est plus qu'un lieu de stockage de souvenirs car elle permet également de nous faire prendre conscience d'un oubli. « Le sujet s'en rappelle mais sans s'en souvenir, il s'en rappelle dans ses rêves, ses transferts et ses symptômes, ils commémorent à son insu les chapitres oubliés de son histoire. »¹³⁹ L'utilisation du film de famille se fait par appréhension et anticipation des trous de mémoire et c'est parce que le spectateur va se décharger de la mémoire sur une bobine qu'il pourra ensuite avoir l'illusion qu'une autre bobine, étrangère à lui, se révélera comme étant un de ses souvenirs. Saint Augustin prend également l'exemple complexe de l'oubli, il reconnaît mentalement la chose oubliée, « qu'est-ce-que j'oublie, sinon une absence de mémoire ? Comment donc est-il présent, pour que je me souvienne de lui, lui dont la présence m'interdit le souvenir ? »¹⁴⁰ Finalement, saint Augustin nous dit de la mémoire qu'elle est une récolteuse d'images qui réapparaîtront plus tard dans l'existence mentale, afin de les restituer, absentes de leurs charges émotionnelles, au sein de nos souvenirs qui peuvent être parfois déformés.

138. AVRON Dominique, *Le scintillant*, éd. Presses universitaires de Strasbourg, 1994, p. 37.

139. GORI Roland, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », dans *Cliniques méditerranéennes*, 2003/1, no 65, article consulté le 14 mars 2016 sur <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-1-page-100.html>

140. SAINT AUGUSTIN, *La mémoire et le temps*, livre X, ch. XIV, Paris, éd. Mille et une nuits, 2004, p. 32.

« Le rapport qu'entretient le film de famille avec la mémoire en fait le support idéal d'une analepse¹⁴¹ dont la véracité ne serait pas remise en question. [...] C'est là qu'est privilégiée son origine muette [...] pour laisser place aux commentaires et aux souvenirs communs. »¹⁴²

Comme nous l'avons vu, la projection est un véritable rituel, passage quasi obligatoire dans la vie d'un film de famille, la projection muette laisse place aux voix et à la reconnaissance : des citations, des souvenirs, des phrases, des remarques, de la prédication. « Se retrouver dans une mémoire commune est un objectif souvent assigné au cinéma d'anticipation. La représentation du futur ne vaut que par la critique constructive du présent. »¹⁴³ La mémoire d'un individu conserve ses sentiments et ses passions dans son esprit à la suite de perceptions. Et lorsqu'un individu est confronté à un film de famille, il se met « d'emblée dans le passé en un saut, en un bond. »¹⁴⁴ Selon saint Augustin, la mémoire n'est autre qu'une partie de l'esprit.¹⁴⁵ Si nous ne possédions nos images mentales, les sons des mots ne seraient que signifiants. La mémoire est là pour nous représenter nos signifiés en tant qu'image du souvenir, mais amoindris sentimentalement, voire vidés de leur contenu émotionnel.

« La perception se définissant comme un état fort et le souvenir un état faible, le souvenir d'une perception ne pouvant alors être que cette perception affaiblie, il nous semble que la mémoire ait dû attendre, pour enregistrer une perception dans l'inconscient, que la perception se fût endormie en souvenir d'une perception. »¹⁴⁶

Le souvenir n'apparaîtra et ne connaîtra jamais d'existence, s'il ne se féconde pas dans la perception sensorielle d'un instant, d'un individu. « L'image, en effet, retient

141. « Une *analepse* ou retour en arrière est une figure de style. Elle correspond à un retour en arrière, au récit d'une action qui appartient au passé. [Elle] consiste à raconter après coup un événement. On peut également parler de *flashback* pour exprimer cette idée, mais le terme de *flashback* ne s'utilise qu'à propos de cinéma. L'*analepse* est aussi utilisée pour la navigation. » Définition consultée sur <http://lachal.neamar.fr/Analepse>

142. JOURNOT Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 45.

143. JOURNOT Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 45.

144. DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme*, ch. 3, « La mémoire comme coexistence virtuelle », Paris, éd. Presses universitaires de France, 1966, p. 53.

145. SAINT AUGUSTIN, *op. cit.*, p. 29.

146. DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. 58.

quelque chose des régions où nous avons été chercher le souvenir qu'elle actualise ou qu'elle incarne ; mais ce souvenir, précisément, elle ne l'actualise pas sans l'adapter aux exigences du présent. »¹⁴⁷ C'est ainsi qu'Henri Bergson précise la capacité de notre corps à générer des souvenirs par nos sens : « La mémoire du corps, constituée par l'ensemble de systèmes sensorimoteurs que l'habitude a organisés, est donc une mémoire quasi instantanée à laquelle la véritable mémoire du passé sert de base. »¹⁴⁸ Notre attitude corporelle s'invite dès lors, inconsciemment, dans le présent, par nos souvenirs, afin de gérer nos réactions face aux diverses situations de nos vies et développe ainsi notre attitude mentale.

Mais revenons dès à présent à la connotation onirique que provoque le film de famille. Pour Marie-Thérèse Journot, la filiation que possède le film de famille avec le domaine du rêve provoque une interprétation symbolique des événements pourtant réels que l'on y perçoit. Le film de famille peut parfois s'apparenter au rêve, notamment dans ma pratique où la postproduction influe sur leurs photogrammes, qu'ils soient en répétition, ou en surimpression numériquement positionnés notamment dans mes poèmes plastiques audiovisuels.



Extrait de «Un Chien Andalou» de Dali & Bunuel (1928)

147. *ibid*, p. 53.

148. BERGSON Henri, *Œuvres complètes*, éd. Arvensa, p. 380, livre numérique sur <http://www.arvensa.com>

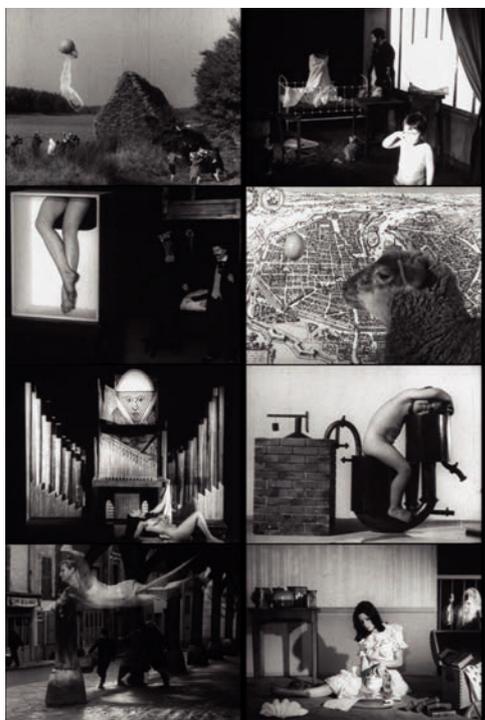
L'œuvre *Un chien andalou*¹⁴⁹ de Luis Buñuel et Salvador Dalí est un film qui s'apparente au rêve également car il écarte tout lien rationnel et logique entre les plans. La volonté de ce film est de montrer des images irrationnelles. Salvador Dalí et Luis Buñuel éliminent directement toute image provenant d'un souvenir ou d'un imaginaire construit par un vécu. Leur volonté est de produire des symboles, des images inexplicables et injustifiées qui se libèrent ainsi « des exigences narratives conventionnelles de cause à effet »¹⁵⁰. Sitney nous explique que cet enchevêtrement de plans illogiques provoque chez l'auditeur une volonté d'identification, d'exploration. Le regardeur face à ce film tente de créer des récits logiques, des narrations. Cette tentative est provoquée par une habitude du cinéma narratif industriel à raconter toujours une histoire. Dans *Un chien andalou*, Salvador Dalí et Luis Buñuel se jouent des émotions du spectateur. L'un des premiers plans du film est l'entaille de l'œil. Luis Buñuel jouant le rôle du « tortionnaire » affûte la lame de rasoir puis s'approche de l'œil. Au moment où le spectateur comprend l'action qui va suivre, il se prépare à affronter du regard une image forte, voire de dégoût. C'est alors qu'intervient un nouveau plan, qui soulage l'observateur, puisqu'il s'agit de la lune traversée par un nuage. Ce plan suggère la coupure de l'œil de manière métaphorique. Le spectateur imagine l'œil se faire inciser, mentalement. Et c'est à ce moment, que l'on voit véritablement un globe oculaire se faire scinder en deux. Le regardeur est alors forcé de voir la scène qu'il appréhendait déjà dans une image mentale provoquée. Par la suite, le film propose un intertitre sur lequel est écrit « huit ans plus tard ». Le spectateur s'attend à la suite, à voir une femme borgne par exemple. Au contraire, le plan suivant montre un clown à vélo qui transporte une boîte. P. Adams Sitney parle d'une narration onirique, à défaut d'une narration logique construite par des liens de causalité. On pourrait analyser cette forme de narration onirique comme étant constituée par les deux mécanismes principaux du rêve développés par Sigmund Freud ; la condensation et le déplacement : l'un se situe sur l'axe paradigmatique, celui de la métaphore et de la sélection et l'autre sur l'axe syntagmatique, celui de la métonymie et de la combinaison¹⁵¹. Le premier agit par économie, il est une compression qui se manifeste sous forme d'unités symboliques regroupant plusieurs pensées ou mots. Le second est une ruse menée par l'inconscient

149. BUÑUEL Luis & DALÍ Salvador, *Un chien andalou*, 16 min, 1928.

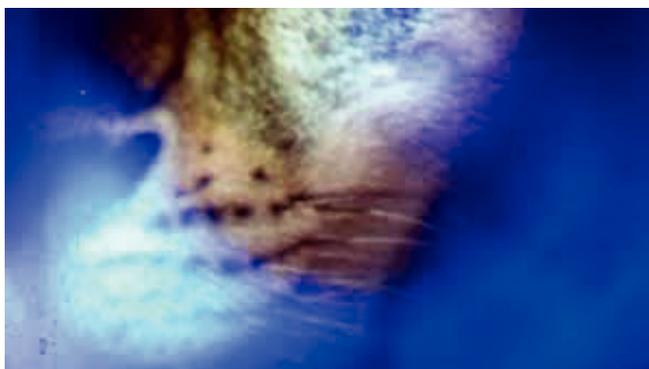
150. SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire – L'avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, 2002, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'avant-garde », p. 22.

151. Ces deux axes seront repris par Michael Riffaterre, comme nous le verrons dans le chapitre deux.

afin de rendre implicite les fantasmes sous-jacents d'un individu. Comme on peut le constater avec l'engouement que l'être humain peut avoir vis-à-vis de l'interprétation de ses propres rêves, un film onirique provoque bien souvent chez le spectateur la volonté de créer une histoire, d'imaginer un récit puisque sa détermination première est de créer des liens de causalité. La différence avec le film de famille provient du fait que le film *Un chien andalou* se base tout de même sur un montage en postproduction qui tire ses origines des canons de la narration de causalité, là où le film de famille va même ignorer la forme structurelle, les rythmes des plans, les questions-réponses, comme le champ contre champ, etc.



Extrait de «La femme 100 Têtes» de Éric Duvivier (1968)



Extrait de «Quick Billy» de Bruce Bailly (1971)

J'aimerais prendre l'exemple du film *La femme 100 têtes*¹⁵² d'Éric Duvivier qui joue de cette attente du spectateur également. Ce film est une adaptation du roman-collage de Max Ernst qui, par une série de collages, détruit la temporalité logique d'une œuvre filmique. Il en est de même, pour mes vidéos, la première image et la dernière sont parfois la même, on peut donc voir ce film en boucle, s'enchaînant sans début ni fin. « En

152. DUVIVIER Éric, *La femme 100 têtes*, 20 min, 1968.

étudiant les images séquentiellement, le lecteur fait l'expérience de promesses de récits qui s'évaporent sans arrêt ou se transforment en suites métaphoriques. »¹⁵³

Un autre exemple semble appuyer l'idée que le film de famille, même si ce n'est pas son but premier, peut engendrer du récit et de l'attente. À la suite d'une crise d'hépatite, Bruce Baillie réalisa *Quick Billy*¹⁵⁴, en 1971. Bruce Baillie livre le spectateur à une expérience de la transformation ; il se réfère à un ouvrage du lama Padmasambhava, *Le livre des morts tibétain*¹⁵⁵. Bruce Baillie utilise une série de films de trois minutes, et enregistre à la suite, bobine après bobine, comme « une confrontation instant après instant avec la réalité »¹⁵⁶. P. Adams Sitney explique cette œuvre :

« Les trois premières parties de *Quick Billy* voltigent au bord de la conscience, par le mélange, le flou et le masquage des images qui deviennent ainsi difficiles à identifier, même si dans l'inventaire des textures, le film passe de l'abstraction à la figuration avant de glisser dans la narration ironique de la quatrième partie. »¹⁵⁷

Bruce Baillie se joue de la bande sonore en y incrustant des sons naturels comme artificiels et des voix. À noter aussi que la musique de John Adams accompagne la quatrième partie de cette œuvre. Ceci montre bien la logique même de la cohésion d'un film sans intention narrative forte, garni d'instantanés les uns à la suite des autres, avec la musique de John Adams influencée par le mouvement des répétitifs américains tel que Steve Reich. P. Adams Sitney, en parlant de *Quick Billy*, explique que les styles successifs des quatre parties de cette œuvre montrent les frontières de « l'expérience visuelle, celle onirique et intellectuelle, celle narrative et parodique, celle immédiate et rétinienne »¹⁵⁸. Cette œuvre de Bruce Baillie lui provient d'une suite de rêves que le film tente de transcrire. En ce sens, le spectateur se trouve au sein de la possibilité d'un récit sans y être obligé. Et c'est de cette frontière que le cinéaste peut jouer.

153. SITNEY P. Adams, *op. cit.*, p. 246.

154. BAILLIE Bruce, *Quick Billy*, 56 min, 1971.

155. PADMASAMBHAVA, *Le livre des morts tibétain*, Paris, éd. J'ai lu, coll. « Aventure secrète », 2015.

156. Passage du livre cité par Baillie dans ses notes de programme au Whitney Museum of American Art, New American Film Makers Series, 25 au 31 mars 1971.

157. SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire – L'avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, 2002, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'avant-garde », p. 219.

158. *ibid*, p. 219.

« [Selon Bruce Baillie, c'est toute sa] mythologie personnelle qui sort de là, et c'est certainement dû à l'espèce de folie que provoque l'hépatite, cette transformation chimique dans le cerveau. C'est un peu comme s'éclater avec une petite dose de LSD. [...] J'ai mis mes rêves par écrit en détail et je ne sais pas ce que je vais en faire, ni ce que je vais filmer. »¹⁵⁹

Bruce Baillie additionne ses quatre bobines, ce qui permet de faire prendre conscience aux origines du film, à l'instant de la prise de vues. Pour Bruce Baillie, « la plus singulière possibilité du cinéma, c'est la sauvegarde de la trace lumineuse dans le champ de vision »¹⁶⁰. Ma volonté plastique se retrouve aussi bien décrite dans les ouvrages de Freud notamment ses écrits sur le rêve.



Extrait de «Dream Work» de Peter Tscherkassky (2001)

L'œuvre de Peter Tscherkassky, *Dream Work*¹⁶¹, est un très bon exemple de *found footage* appartenant au domaine du rêve et à sa conception psychanalytique. L'œuvre se présente à nous comme une traduction cinématographique du livre *L'interprétation des rêves*¹⁶² de Freud. Dans son œuvre *Dream Work*, Tscherkassky réemploie des bribes du film d'horreur *Identity*¹⁶³, ce qui donne le sentiment d'accroître notre perception à la frontière de l'inconscient. « Subvertir et enrichir la perception, la faire communiquer

159. WHITEHALL Richard, « An interview with Bruce Baillie », *Film Culture*, no 47, p. 20.

160. SITNEY P. Adams, *op. cit.*, p. 222.

161. TSCHERKASSKY Peter, *Dream Work*, 10 min, 2001.

162. FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 1967.

163. MANGOLD James, *Identity*, 87 min, 2003.

plus largement avec l'inconscient, la « décensurer » au maximum. »¹⁶⁴ Devant l'œuvre de Tscherkassky, on se retrouve comme face à la quintessence même de ce que le film initial cherche à nous communiquer. On se retrouve comme dans une sorte de condensé terrifiant, d'un contenu anxiogène latent. Tscherkassky opère une extraction plastique de la diégèse initiale afin de nous emmener non pas dans la construction d'une intrigue angoissante mais dans le sentiment de l'anxiété lui-même. Par des procédés plastiques, le cinéaste réactive les mécanismes « de déplacement et de condensation¹⁶⁵ par rapport aux matrices figuratives du matériau d'origine »¹⁶⁶. Il y a un fort parallèle entre l'œuvre de Tscherkassky et ce travail onirique inconscient qui, selon Sigmund Freud, soumet à un contenu laconique la pensée par des fragments « tordus, morcelés, réunis comme des glaces flottantes »¹⁶⁷. Afin de renforcer cet aspect onirique il ne faut plus simplement transcrire des images de la réalité figurative et brute. Comme le précise le psychanalyste, « le rêve est un rébus, nos prédécesseurs ont commis la faute de vouloir l'interpréter en tant que dessin »¹⁶⁸, la pertinence de ce que l'on pourrait considérer comme un axiome freudien nous montre bien ici qu'il n'est plus questions d'images, de dessins mais bien de combinaisons d'estampes, d'icônes et de symboles. Ce que vidéographiquement je recherche c'est cette versification d'indices, de symboles. Ce que l'on peut constater dans certaines tentatives de ma pratique vidéographique composée de mémoire familiale.

164. METZ Christian, « Métaphore/métonymie », dans *Le signifiant imaginaire*, Paris, éd. 10/18, 1977, p. 360.

165. Idée reprise de FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 266.

166. BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Esthétique », 2013, p. 126.

167. FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 1967, p. 269.

168. *ibid*, p. 242.

2.6 Le contrat, la numérisation, le drainage de bobines et la collecte de caméras

D'ailleurs comment s'effectue la récupération de ces bobines ? On distingue trois procédés. Ma pratique ne s'arrête pas au remploi des films dont une grande partie me fut prêtée par diverses personnes entre 2015 et 2018. En échange de leurs images mémorielles, j'effectuais un refilmage complet de leurs films, numérisés et répertoriés sur disque dur au format vidéo que je leur restituais par la suite. Pour cela, un contrat type¹⁶⁹ était établi m'autorisant à utiliser certaines de leurs images à des fins artistiques.



Extrait du montage sonore, projet *Imterped* (2018)- Code QR en annexe

Cela reste une démarche intrusive, il faut donc très être vigilant et respecter cette mémoire de vie privée et intime. L'un de mes contrats fut très déstabilisé notamment par l'arrivée du syndrome d'Alzheimer chez l'un de mes « clients ». Le respect est le maître mot de cette pratique surtout lorsque la personne perd sa mémoire après l'avoir prêtée sur bobines à des fins artistiques. Le devoir mémoriel initial puis cette sauvegarde numérique et son exploitation artistique sont des opérations délicates qui exigent une grande considération et de la circonspection. Une autre partie de mon fonds fut constituée par

169. Visible en annexe de ce mémoire.

des achats de bobines dans les brocantes mais surtout sur le site de vente aux enchères, *eBay*. Puis j'ai eu la chance de travailler dans le cadre du laboratoire de recherche pluridisciplinaire *Imterped* en partenariat avec la cinémathèque de Bretagne dont le fonds régional constitue l'un des plus importants de France. Cette collaboration se traduit par un montage vidéographique, surtout sonore car les images ne devaient pas être affectées au montage. Le but étant de permettre une nouvelle lecture, par une versification sonore des images, venant renforcer l'onirisme.

Le rôle des cinémathèques est éminemment important pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel et il est important de le souligner. Les principales missions sont la collecte de films, leurs restaurations si besoin, leurs conservations ainsi que leurs diffusions. La cinémathèque de Bretagne a la particularité d'axer ses missions au service de la sauvegarde du cinéma amateur breton. Avec ce souci d'archivage et de préservation, la cinémathèque opère un rôle que je vois proche de ma démarche, dans la mesure où l'un des axes de celle-ci est bel et bien une mise en valeur et une sauvegarde de ces films et de cette pratique par le domaine plastique.

2.7 L'archive ; mémoire, souvenir, oubli, perte

Il n'y a maintenant plus de doute, le cinéma amateur est une mine d'or pour l'historien. Car le film de famille, en plus de révéler des images en mouvement d'un contexte historique, d'un lieu plus ou moins précis et d'une date parfois discernable, contribue à mettre en évidence la conception d'un monde et d'une idéologie de l'époque. En plus de pouvoir apprécier des images brutes et souvent pleines de véracité, l'historien va également s'intéresser au cadrage, et aux pratiques familiales. Car le film de famille témoigne d'une histoire esthétique, sociologique, technologique et sociétale des modes de vies familiaux à une époque donnée. Ce qui offre beaucoup de ressources afin que ces films puissent être utilisés en témoin lors d'un documentaire historique. Ils ont cette force d'authenticité doxique, de véracité que l'on intègre sans consensus, d'ailleurs Roger Odin souligne parfaitement le recours à de nombreuses archives familiales à des fins télévisuelles bien différentes de l'archive d'histoire.

« Après les archives, le phénomène [...] le plus marquant en ce qui concerne la migration des productions audiovisuelles familiales hors du contexte familial est leur présence insistante à la télévision, dans les journaux télévisés, dans les magazines, dans les émissions de plateau (la télévision ne peut plus recevoir un écrivain, un peintre, [etc.], sans donner à voir des extraits de ses films de famille), sans parler de Vidéo Gag. »¹⁷⁰

L'idée étant de favoriser la sympathie du spectateur télévisuel envers la personnalité invitée par un document filmique intime que l'on ne remet pas en cause au vu de son caractère authentique. En atteste actuellement le nombre incessant de vidéos amateurs qui circulent utilisées par divers médias pour aiguïser leurs propos. Méfions-nous cependant de la télévision qui utilise énormément de ces vidéos amateurs brutes. Il y a une reconnaissance d'un énonciateur commun, un individu qui a filmé et qui nous ressemble. Le montage vidéo est même, sur ce mode presque télévisuel, un moment attendu dans les mariages ou les célébrations familiales. Ces images, souvent de piètre qualité, sont chargées d'affect, et sans discuter, nous y adhérons de manière quasi aveugle car nous sommes certains de l'authenticité a priori des faits. D'ailleurs désormais quasiment tout

170. ODIN Roger, *Les espaces de communication – Introduction à la sémio-pragmatique*, éd. Presses universitaires de Grenoble, 2011, p. 109.

le monde est en mesure de vendre ses images à une télévision. Mais n'oublions pas que ces vidéos amateurs sont soit placées par un professionnel dans un montage télévisuel, soit présentées comme un fait avéré, commenté et énoncé sur internet. Dans les deux cas, la crainte d'un manque d'objectivité est présente.



Extrait de «Journal Filmé d'un exil» de Magali Magne (2017)



Extrait de «Sur La place de Belfast» d'Henri François Imbert (1996)

Parfois c'est l'inverse qui s'opère. C'est-à-dire qu'une source familiale amateur peut engendrer un documentaire, dans ce cas on adopte une posture d'archéologue, d'historien. On retrouve ce phénomène dans le film *Journal filmé d'un exil*¹⁷¹ de Magali Magne. Ce documentaire retrace l'histoire d'un jeune père autrichien d'origine juive qui va acheter en 1938 une Eumig 8 mm afin de filmer son fils. Mais bien vite les événements qui l'entourent vont se mêler à ses intentions premières. Et comme un véritable témoin de l'histoire avec un grand H, qui se défile devant son objectif, Robert Bernas, cinéaste amateur, saisit un contexte difficile, traversant son histoire personnelle. Ces bobines témoignent donc d'un exil qui fait écho avec le contexte migratoire actuel. On peut citer également le documentaire *Carré 35*¹⁷² d'Éric Caravaca, qui utilise les archives familiales comme outil d'investigation afin de révéler des secrets familiaux ou bien encore l'admirable film d'Henri-François Imbert, *Sur la plage de Belfast*¹⁷³. Dans ce dernier, le cinéaste se retrouve en possession d'une bobine Super 8 oubliée dans une caméra, trouvée par un ami, chez un brocanteur de Bangor, en Irlande du Nord. Il la fit développer et entreprit une enquête

171. MAGNE Magali, *Journal filmé d'un exil*, 52 min, 2017.

172. CARAVACA Éric, *Carré 35*, 67 min, 2017.

173. IMBERT Henri-François, *Sur la plage de Belfast*, 39 min, 1996.

pour retrouver la famille à l'origine de cette archive filmique. Dans tous les cas, qu'elle appuie les propos d'un documentaire ou qu'elle le constitue et l'engendre, la captation amateur reste une source à la fois sincère et brute pour toute forme de témoignage.

2.8 Penser un dispositif

Comment peut-on encore être affecté émotionnellement dans un monde dans lequel l'imagerie et la vidéographie sont omniprésentes et inhérentes à nos vies ? Quels moyens sont nécessaires, quels dispositifs sont mis en œuvre au sein de l'art contemporain pour guider la gestuelle, et par extension, la pensée d'un individu ? Autrement dit, comment le dispositif interroge le public ? Comment ces images décontextualisées et ainsi, on peut admettre, mises en valeur, peuvent transcender l'esprit ? Il s'agit là de répondre à ces questions par le développement d'un mode exploratoire.

Autrement dit, établir un dispositif, un mode de réflexion afin d'« éclairer les modes d'implication du spectateur et l'agencement de son regard »¹⁷⁴. Diverses tentatives eurent lieu, quant à l'agencement de mes vidéographies en confrontation avec un public. Cela a pu s'effectuer par la projection, ce qui semble assez logique, puisque reprendre l'idée de la projection, c'est effectuer un clin d'œil face au rituel familial. Puis par la diffusion sur moniteur dans des espaces consacrés à l'art. Je pus constater de nombreux enjeux, notamment à la suite de trois expositions, deux en Roumanie (à l'Universitatea George Enescu sous la direction de Matei Bejenaru le 7 mai 2015 puis à l'Institut français sous la direction d'Alain Ramette le 28 mai 2015) et à Saint-Malo, à la tour Bidouane dans le cadre du forum des arts en mai 2017. Ces expositions m'ont permis d'expérimenter, de penser des mises en place afin d'appréhender au mieux cette confrontation avec un public. L'une de mes premières tentatives fut d'abord de projeter une vidéo proche du sol, ce qui oblige le spectateur à s'accroupir pour mieux visualiser la scène qui se déroule. Cette posture favorise la promiscuité, une intimité avec le film tandis que tous les autres regards se dirigent au gré des œuvres à hauteur humaine.

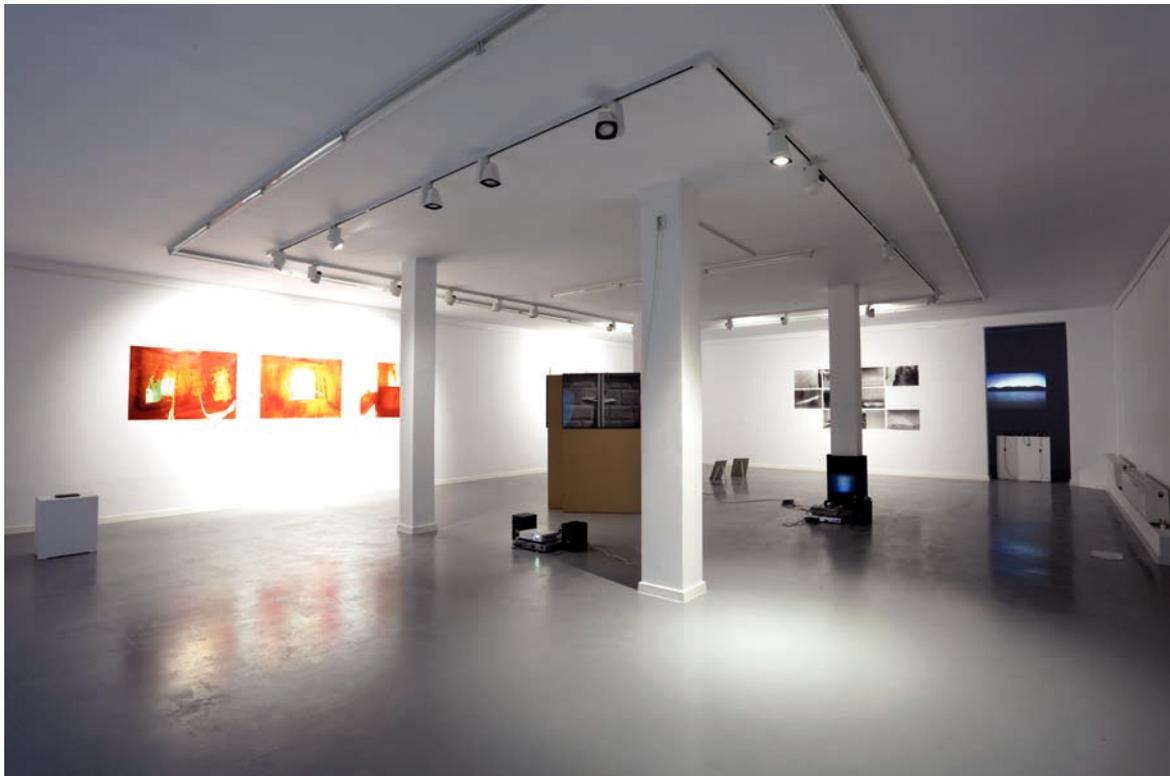
174. BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main – Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Esthétique », 2013, p. 14.



Exposition, Tour Bidouane, Saint Malo, Forum Des Arts (2017)



Exposition à l'institut Français de Iasi, sous la dir. d'Alain Ramette (2015)



Exposition «Tunelurii Directii» Sous la dir. de Matei Bejenaru, Univ. George Enescu Roumanie (2015)

Le samedi 13 janvier 2018, une projection de certaines de mes tentatives vidéographiques eut lieu dans une salle du cinéma d'Hauteville-sur-Mer. Le contexte est tout autre cette fois, c'est un lieu consacré au cinéma de fiction. Où « le film impose au spectateur la succession imprévue de ses perspectives »¹⁷⁵ dans un cadre figé : la salle de cinéma. Il serait d'ailleurs intéressant, à la manière des tentatives menées par Guy Debord et par son concept de psychogéographie¹⁷⁶, de mesurer les effets qu'un tel lieu suggère inconsciemment à l'individu. Les enjeux qu'insuffle une salle de cinéma ne sont pas les mêmes et je me rends compte de la déception de certaines personnes, à la sortie, due au manque d'intrigue. Je reviendrai sur ce point dans le chapitre deux.

Mais maintenant, il ne s'agit plus seulement de montrer ma pratique vidéographique, mais de lui donner un cadre plus large, un contexte nourri de ma collecte d'objets provenant du cinéma amateur. Repenser le dispositif était donc nécessaire. À la suite d'une récolte de divers objets, caméras, projecteurs, pellicules, cassettes, et bien d'autres, l'idée m'est venue de constituer une exposition itinérante, une installation qui parcourt toute l'histoire du cinéma amateur. Je me suis inspiré du travail de l'artiste Wesley Meuris, ainsi que de ses questionnements sur l'exposition, et plus particulièrement son installation, *Congo Collection*¹⁷⁷. En 2010, la ville de Knokke lance un appel à projet d'envergure pour le 50e anniversaire de l'indépendance du Congo. La ville sollicite l'artiste Wesley Meuris, pensant qu'il était désigné ; ce dernier après un refus décida tout de même de jouer le jeu. Cet artiste qui réfléchit sur cette question du *medium* d'exposition depuis de nombreuses années, étant par conséquent habitué au travail de l'installation muséale,

175. GUILLAIN André, « Henri Wallon et la filmologie », dans *1895 (Mille huit cent quatre-vingt-quinze)*, 2012/1, no 66, mis en ligne le 1 mars 2015, consulté le 7 octobre 2019 sur <http://journals.openedition.org/1895/4459>

176. Voici la définition de ce concept de psychogéographie établie par Guy Debord : « La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. L'adjectif psychogéographique, conservant un assez plaisant vague, peut donc s'appliquer aux données établies par ce genre d'investigation, aux résultats de leur influence sur les sentiments humains, et même plus généralement à toute situation ou toute conduite qui paraissent relever du même esprit de découverte. » DEBORD Guy, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », dans *Les lèves nues*, no 6, Bruxelles, 1955. Consulté le 31 janvier 2020 sur <https://www.larevue-desressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>

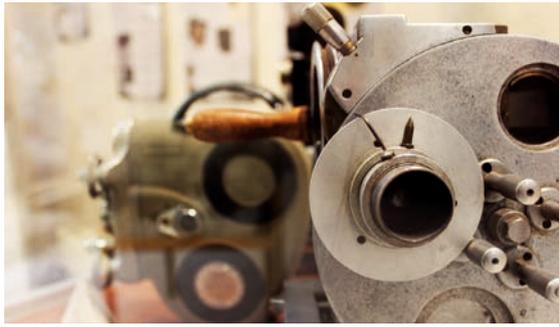
177. MEURIS Wesley, C.C.C.A.I., Gallery Annie Gentils, Antwerp (BE) Research Building, Congo Collection, CC Knokke-Heist (BE) du 31 octobre 2010 au 16 janvier 2011.

érige donc un plan. Ce plan de l'exposition prend forme sous la construction de structures permettant d'accueillir les collections privées d'objets provenant du Congo. C'est la première fois d'ailleurs que l'artiste présente des objets dans son œuvre. L'évènement est donc en relation avec l'histoire, le devoir de mémoire par un dispositif faisant figure d'œuvre contemporaine. La ville de Knokke ainsi a organisé non seulement un évènement patrimonial et historique mais de surcroît, artistique et plastique.



Photographie de l'exposition Congo Collection de Wesley Meuris (2011)

Certains venaient visiter l'exposition d'histoire tandis que d'autres exploraient l'œuvre du plasticien. C'est ainsi que plusieurs niveaux de lecture se forment et s'entrecroisent dans l'œuvre de Meuris, à savoir le paradigme de la collection d'art du Congo, un espace muséal d'ethnographie et une installation d'art contemporain. Tout ceci peut s'entrecroiser. Et c'est justement sur ce point que je voudrais axer mon dispositif. À la suite d'une élaboration de plusieurs panneaux explicatifs de l'histoire du cinéma amateur et de divers objets, comme la fameuse et très représentative caméra *Pathé Baby*, j'optais pour intégrer et ainsi proposer cette exposition avec une partie concernant ma pratique vidéographique contemporaine. De ce fait, j'alliais insidieusement l'exposition et le paradigme de l'art contemporain avec celui de l'exposition d'histoire patrimoniale notamment avec la construction d'un faux film de famille en VHS diffusé en boucle dans la salle d'exposition et la diffusion de mes poèmes plastiques audiovisuels.



Photographie de l'exposition «Un siècle de cinéma amateur : récit d'une épopée audiovisuelle» (2019)



Photographie de l'exposition «Un siècle de cinéma amateur : récit d'une épopée audiovisuelle» (2019)



Photographie de l'exposition «Un siècle de cinéma amateur : récit d'une épopée audiovisuelle» (2019)



Photographie de l'exposition «Un siècle de cinéma amateur : récit d'une épopée audiovisuelle» (2019)



Photographie de l'exposition «Un siècle de cinéma amateur : récit d'une épopée audiovisuelle» (2019)

Avec cette exposition sur le cinéma amateur, un désir similaire à ce que fut cette pratique du cinéma familial m'anime : à savoir la préservation d'une mémoire, d'une époque et d'un phénomène révolu. L'installation semble être proche du travail de Christian Boltanski sur cette notion de réitérer une mémoire par une installation d'« objets-souvenirs ». La re-contextualisation artistique de films et de vidéos de famille, au sein de divers outils mémoriels manifeste un désir proche de conserver l'histoire d'une pratique qui, elle-même, avait pour volonté de lutter contre l'oubli. « [Boltanski] affirme ne devoir son salut qu'à l'art qui lui a permis de mettre en forme le problème central de son existence : l'acceptation de la disparition du passé. »¹⁷⁸ Il faut savoir que toute ma vie est sur bande magnétique et cela a marqué mon enfance. Une image de mon enfance rythmée au grain de la période analogique¹⁷⁹. Au même titre que les installations de Boltanski, je me retrouve à exalter toutes ses caméras, telles des grigris, avec une foi intérieure qui prend la forme d'un pèlerinage sur les routes, d'un lien tissé entre deux temps menacés par l'oubli. De la même manière que l'œuvre de Christian Boltanski, la collecte m'est d'une immense importance :

« Dans la mesure où l'accumulation d'archives maintient des vies passées à la surface du présent, au point de l'encombrer ; il l'est aussi en droit, au sens où l'obsession

178. PÉRIOT-BLED Gaëlle, « Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli », dans *Images re-vues*, décembre 2014, p. 2, consulté le 1 mai 2019 sur <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3820>

179. Puisque mes parents ont filmé ma sœur à partir de 1981 et m'ont filmé en VHS de 1989 à 2002. Petit je me souviens encore des coffrets rouges bordeaux regroupant cinq par cinq les cassettes VHS, classées comme des vestiges de la vie familiale.

de la collecte de traces s'oriente chez cet artiste vers une incontestable valorisation de la conservation »¹⁸⁰.

L'érosion du temps est une question qui anime l'entreprise d'une collecte qui fige pendant un temps le mouvement incessant de l'existence depuis son origine. Cette installation est stimulée par une nécessité, celle de mener un combat contre des lacunes, que le temps parsème sur le terrain d'une vanité picturale. La posture de collectionneur offre aux objets une dimension de sémiophores, un très haut niveau de signification puisqu'ils se retrouvent détachés de leurs valeurs d'usage et marchande.

180. PÉRIOT-BLED Gaëlle, *op. cit.*, p. 1.

3. INFLUENCES

3.1 Le film de famille dans le film fictionnel

Il serait exagéré de prétendre que le film amateur serait à l'origine du film de fiction. Toutefois, celui-ci a contribué à l'évolution technique qui a pu permettre le cinéma de fiction par la suite. En effet, la première motivation des frères Lumière fut de concevoir un outil de captation idéale pour qu'une catégorie amateur et mondaine de la société française puisse avoir la capacité de générer ses propres albums de famille cinématographiques. Les premiers films des inventeurs du cinématographe sont d'ailleurs des films de famille. Seulement les frères Lumière sont des professionnels de la photographie et non du spectacle. C'est en cela qu'une scission s'opère entre l'origine du film amateur et celle du film de fiction.

Le film de fiction est le résultat d'une opération effectuée par Georges Méliès car même si l'on peut constater que la motivation première des frères Lumière est de commercialiser pour l'amateur un outil capable de consolider ses propres souvenirs sur bobines, le film de fiction s'est simplement approprié l'outil pour le mélanger au théâtre et à la prestidigitation. Rappelons que dans l'article de presse du journal *La Poste*, du 30 décembre 1885, précédemment cité, les sources de motivation concernant la venue du cinéma étaient bien loin du souci narratif. Ce n'est que par la suite que les frères Lumière, à la suite de projections, vont comprendre le potentiel spectaculaire du cinéma et vont ainsi élargir le marché au-delà de l'amateurisme. On peut constater toutefois que le film de fiction a recours au film amateur de plusieurs façons et l'une de ces pratiques illusoires amateuristes se dénomme en tant que sous-genre : du *found footage*. On le perçoit dans certains films d'horreur tels que *Le projet Blair Witch*¹⁸¹, *Cloverfield*¹⁸² ou encore *Paranormal Activity*¹⁸³. Ce qu'on extrait encore une fois c'est ce phénomène de véracité que comporte une captation audiovisuelle amateur, en somme créer un simulacre en s'inspirant du paradigme et de l'esthétique de la pratique amateur qui favorisent la ter-

181. MYRICK Daniel et SANCHEZ Eduardo, *Le Projet Blair Witch*, 81 min, 1999

182. REEVES Matt, *Cloverfield*, 85 min, 2008

183. PELI Oren, *Paranormal Activity*, 86 min, 2009

reur du spectateur dans le cas du film d'horreur, car celui-ci se retrouve confronté à des images-simulacres que lui-même aurait pu potentiellement tourner.



Extrait du film «Festen» de Thomas Vinterberg (1998)

On retrouve ce phénomène également en dehors du film d'horreur, notamment dans le film *Festen*¹⁸⁴ de Thomas Vinterberg, où l'on assiste à l'emploi d'un caméscope au sein d'une pratique familiale, un repas de famille. Cette fois le contexte se joue également de nous et introduit l'intrigue avec une forte franchise d'une action pourtant illusoire. Rappelons que le film *Festen* fait partie du mouvement cinématographique danois du *Dogme 95*, qui a établi un manifeste avec une série de principes se rapprochant d'une pratique amateur : comme l'usage uniquement d'un son direct, précisé dans la règle 2, une caméra exclusivement portée à la main, indiquée dans la règle 3, avec un film qui se déroule ici et maintenant, en guise de règle numéro 7. On constatera tout de même que *Festen* fut tourné sur support magnétique, ce qui déroge à la règle numéro 9 précisant que seul le format 35 mm est autorisé. D'autres films du groupe danois sont entrepris sous forme de faux reportages ou de faux témoignages, agencés cinématographiquement en utilisant les procédés amateurs, bouleversant ainsi les frontières entre la fiction et la réalité, comme dans *Les idiots*¹⁸⁵ de Lars Von Trier.

Une seconde forme d'appropriation du cinéma amateur dans le film de fiction existe. Cette fois on ne va pas créer un simulacre dans la captation même de l'image fictionnelle

184. VINTERBERG Thomas, *Festen*, 105 min, 1998

185. TRIER Lars von, *Les idiots*, 117 min, 1998

mais on va faire des faux films de famille correspondant aux personnages du film. C'est le cas de *Family Viewing*¹⁸⁶ ou encore *Paris, Texas*¹⁸⁷. Dans ce dernier, le film de famille évoque vraiment un passé idyllique révolu et perdu à jamais. Cette fois on ne va pas jouer sur les maladroites filmiques du cinéma amateur mais sur ce qu'il révèle en tant que symbole et connotation.



Extrait de «Paris Texas» de Wenders Wim (1984)



Extrait de «L'amateur» de Krzysztof Kieslowski (1979)



Extrait du film «Le Voyeur» de Powell (1960)

Et enfin, certaines fictions sont créées autour de ce personnage, de cette position du cinéaste amateur, c'est le cas de deux films très intéressants sur l'aspect fictionnel où le héros revêt une posture de cinéaste amateur. *L'amateur*¹⁸⁸, de Krzysztof Kieslowski, nous montre l'image d'un père qui s'improvise cinéaste amateur mais pour qui l'acte de filmer devient obsessionnel et engendre des conséquences sur sa vie. Puis, de manière plus psychopathique, on peut citer *Le voyeur*¹⁸⁹, de Michael Powell. Dans ce dernier, on peut relever et constater une quête psychanalytique en lien avec la pulsion scopique, et une

186. EGOYAN Atom, *Family Viewing*, 86 min, 1987.

187. WENDERS Wim, *Paris, Texas*, 145 min, 1984.

188. KIESLOWSKI Krzysztof, *L'amateur*, 117 min, 1979

189. POWELL Michael, *Le Voyeur*, 101 min, 1960

soif de vérité habite l'objectif de la caméra et du criminel. Dans ce film, la musique au piano incarne à elle seule la tension et la motivation morbide du cinéaste.

3.2 Penser sur la musique

Étant musicien depuis l'âge de cinq ans¹⁹⁰, j'aimerais développer mon point de vue sur la musique et le rôle qu'elle peut avoir, non seulement dans ma pratique, mais également dans mon quotidien. J'associe la musique avec ce qui permet d'être au monde, avec le « sentiment océanique »¹⁹¹ qu'elle suscite, qui provoque la sensation de l'éternité.

« Au fond, c'est ce que Freud [...] décrit comme « un sentiment d'union indissoluble avec le grand Tout, et d'appartenance à l'universel ». Ainsi la vague ou la goutte d'eau, dans l'océan... Le plus souvent, ce n'est qu'un sentiment, en effet. Mais il arrive que ce soit une expérience, et bouleversante, ce que les psychologues américains appellent aujourd'hui un « altered state of consciousness », un état modifié de conscience. Expérience de quoi ? Expérience de l'unité comme dit Swami Prajnanpad : c'est éprouver un avec tout. Ce « sentiment océanique » n'a rien, en lui-même, de proprement religieux. J'ai même, pour ce que j'en ai vécu, l'impression inverse : celui qui se sent « un avec le tout » n'a pas besoin de grand-chose. Un Dieu ? Pour quoi faire ? L'univers suffit. Une Église ? Inutile. Une foi ? À quoi bon ? »¹⁹².

La musique proviendrait-elle des tentatives par l'homme d'inventer un langage caché, des rituels pour communiquer avec les dieux ? Provenant de simulacres et des tentatives de représentation des sons et de la puissance du monde, orage, torrent, craquement... Tout surgissement, en tout cas, continue d'effrayer. La musique est un contact en dehors de la vue et du sens du langage. C'est le rituel qui a fabriqué la musique qui se montre aussi objet de jouissance.

Lorsque Friedrich Nietzsche s'exclame que « sans musique la vie serait une erreur »¹⁹³, il exprime bien plus qu'un simple point de vue personnel sur la musique. Écrire cet apho-

190. J'ai commencé la batterie à l'âge de cinq ans à raison d'un cours par semaine avec du solfège rythmique. Puis vers mes quinze ans, j'entrepris l'étude de la guitare et une mise à niveau en percussions africaines. Depuis 2011, je joue de l'accordéon diatonique et du banjo, je fais partie de plusieurs projets musicaux aux univers éclectiques : rock/chanson française, funk hip-hop, bluegrass et rap français. Depuis 2015, j'ai coécrit deux spectacles pour enfants et je suis inscrit à la Sacem.

191. FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, éd. Points, coll. « Essais », 2010, p. 6.

192. COMTE-SPONVILLE André, *L'esprit de l'athéisme – Introduction à une spiritualité sans Dieu*, éd. Albin Michel, 2006, p. 159.

193. NIETZSCHE Friedrich, *Le crépuscule des idoles*, § 33, « Maximes et pointes », Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essai », 1988.

risme revient à « se placer au niveau des intentions du créateur [...] la vie voulue par Dieu n'aurait pas de sens s'il y manquait la musique »¹⁹⁴, tel est le sous-entendu plaisant de Nietzsche qui, la connaissant fort bien, aurait pu plagier ainsi la formule de Voltaire (et le fait ici à sa manière) : « si la musique n'existait pas, il faudrait l'inventer »¹⁹⁵. Or dans la philosophie nietzschéenne, Dieu est mort, et l'unique réalité absolue, c'est la vie.

« Donc : la musique ne constitue pas un des agréments accessoires, utiles ou nécessaires de la vie, elle est, bien plus, le signe de la perfection de la vie, elle exprime la vie en soi, en tant que telle, dans sa perfection, dans son essence la plus intime. »¹⁹⁶

Mais il manquera éternellement quelque chose à la musique, son lien au réel, mais c'est ce qui fait sa force. Elle ne peut que se joindre à la danse, au cinéma ou à l'image. En organisant les sons, on assagit les forces qui nous faisaient entendre le chaos du monde, sa puissance et son incertitude. La répétition d'un même son rassure, et nous amène ainsi vers une plus grande quiétude. La musique à mes yeux est un art puissant, une sculpture vibratoire du temps qui le modifie pour n'en vivre que l'instant.

« La musique, qui va au-delà des idées, est complètement indépendante du monde phénoménal ; elle l'ignore absolument et pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas : on ne peut en dire autant des autres arts. [...] C'est pourquoi l'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts : ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être. »¹⁹⁷

Le genre musical qui, pour moi, serait le plus apte à correspondre au film de famille, et de manière plus générale aux films expérimentaux et structurels, de par leurs procédés et tentatives, se trouverait dans une branche des musiques expérimentales, celles dites « répétitives ». Puisqu'elles entretiennent cette relation au temps si singulière, que le film de famille possède également, sans début ni fin, sans intention fictive, sans délimitation précise.

194. BLONDEL Éric, « Sans musique la vie serait une erreur », *le portique*, consulté le 10 février 2017 sur <https://leportique.revues.org/212>

195. *ibid.*

196. *ibid.*

197. SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, livre III, § 52, Paris, Éd. Hachette & BNF, 2016.

3.3 Le souci chronographique

L'un des évènements majeurs est l'association du bruit à l'image. Il est important désormais de comprendre ce que signifie une œuvre chronographique. Ce néologisme de Michel Chion désigne toutes formes de pratiques artistiques et plastiques dont le vecteur de dimension expressive passe par le recours à un travail temporel strict et fixé par un *medium* à une vitesse précise. Selon le théoricien, c'est par l'arrivée du son que le cinéma devient véritablement un art du temps. « Le temps du film est devenu non plus une valeur élastique, plus ou moins transposable selon le rythme de la projection, mais une valeur absolue. »¹⁹⁸ Le terme chronographique ne veut donc pas simplement désigner une relation de chronicité du son et de l'image. Il signifie que l'ajout du son sur un système d'images en mouvement solidifie sa composition temporelle. À la période des caméras à manivelle, notamment les 16 mm et 35 mm, ainsi que les premières 9,5 mm, comme la toute première Pathé Baby où il est mentionné sur le flanc gauche « deux tours à la seconde », la vitesse devait osciller autour de 18 images par seconde et cela ne devait pas toujours être juste temporellement. N'oublions pas que certains cinéastes et autres opérateurs tournaient leurs manivelles tout en fredonnant une marche militaire de 1870 au rythme rigoureux : *Le régiment de Sambre-et-Meuse* de Robert Planquette.

« L'histoire de la technique cinématographique raconte des changements de vitesses d'enregistrement et de projection : au début les vitesses sont aléatoires car liées à la rapidité et à la régularité du poignet de l'opérateur, mais la cadence de 16 à 18 images par seconde est nécessaire parce que, en deçà, des effets de scintillement apparaissent à la projection. »¹⁹⁹

On retrouve ce phénomène d'oscillation temporelle dans le variateur du projecteur 8 mm et même Super 8 qui n'est pas toujours rigoureusement réglé. Lors du passage à la vidéo et à l'apport du son inhérent à ce système, il est évident que l'aspect chronographique s'impose de lui-même. Cependant pour une diffusion télévisuelle la vitesse fut augmentée à 25 images par seconde. « Le son a donc temporalisé l'image non seulement par l'effet de la valeur ajoutée, mais aussi tout simplement en imposant une normali-

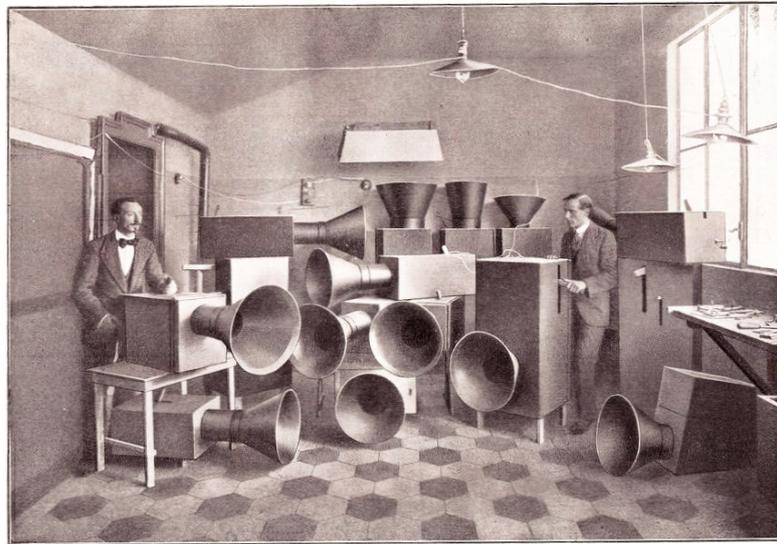
198. CHION Michel, *L'audio-vision – Son et image au cinéma*, Paris, éd. Armand Colin, 2013, pp. 19-20.

199. PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, éd. Regard, 2001, p. 75.

sation et une stabilisation de la vitesse de déroulement du film. »²⁰⁰ Il est certain qu'un son qui ne serait pas rigoureusement encadré par une vitesse linéaire fluctuerait dans sa hauteur suivant les ralentis et les accélérations temporelles. Il s'agit d'une rigueur métro-nomique de l'œuvre, Michel Chion distingue plusieurs pratiques artistiques se révélant chronographiques dans leurs pratiques de restitution, c'est-à-dire d'un temps fixé et figé présenté publiquement, tel que : le cinéma sonore, la vidéo sur bande magnétique dite analogique ou encore la musique concrète ou acousmatique, véritable temple des sons fixés sur lequel il est important de s'attarder.

200. CHION Michel, *op. cit.*, p. 20.

3.4 Une musique des sons fixés



LUIGI RUSSOLO

Nel Laboratorio degli Intonarumori a Milano.

UGO PIATTI

Photographie de Luigi Russolo et de ses Intonarumoris (1913)

La musique des sons fixés est une musique se rapprochant des œuvres bruitistes du début du vingtième siècle. Seulement, ces pièces étaient jouées en direct, rappelons-nous les interventions de Luigi Russolo et de ses « intonarumoris » parodiant la symphonie moderne des villes en public. On constate une expression sonore similaire au rôle du bruitiste au cinéma venant combler en direct le silence des films muets avec des créations de symphonies urbaines. L'idée de cette symphonie urbaine est d'ailleurs poussée à son paroxysme avec l'œuvre de Walter Ruttmann, *Weekend*²⁰¹, de 1930. Ruttmann développe un véritable cinéma pour oreille, cette œuvre se rapproche plus de l'univers de la musique concrète dans la mesure où le son est fixé sur la bande-son d'une pellicule cinématographique de laquelle on a ôté l'image.

Ce concept d'art phonographique, de cinéma pour oreille²⁰², se retrouvera en 1971-1973 dans l'œuvre de Luc Ferrari, sous le titre *Danses organiques*²⁰³ avec un jeu capti-

201. RUTTMANN Walter, *Weekend*, 11 min, 1930.

202. Même si l'artiste définira son œuvre comme étant plus une bande dessinée sonore.

203. FERRARI Luc, *Danses organiques*, 55 min, 1971-73.

vant sur l'aspect stéréophonique et des séquences musicales répétitives renforçant le caractère obsessionnel autour de cette rencontre entre deux femmes lesbiennes. Mais pour revenir à l'origine de cette dynamique musicale, il nous faut revenir en 1948 lorsque Pierre Schaeffer invente, cristallise et théorise la musique concrète « qu'il définit comme un collage et un assemblage sur bande magnétique de sons préenregistrés à partir de matériaux sonores variés et concrets »²⁰⁴. Cette idée de collage de sons concrets préenregistrés et préexistants est incontestablement une notion importante pour la construction de ma démarche puisqu'elle se rapproche de la pratique du *found footage*. Ce qu'en musique on pourrait qualifier finalement de *sampling* d'objets concrets.

Vers le milieu des années 50 se constitue un regroupement mondial autour de ce que l'on dénommera la musique électroacoustique. Le terme *électro-* venant se greffer à celui d'*acoustique*, pour souligner l'arrivée des sons électroniques véhiculés notamment par la démocratisation des synthétiseurs. Cependant Michel Chion souligne une divergence face à la musique concrète dans la mesure où l'électronique va être utilisée pour modifier des sons en direct. Le concept d'acousmonium sera développé par François Bayle en 1972 pour définir un ensemble de haut-parleurs²⁰⁵. Du même auteur et la même année, le mot acousmatique sera proposé pour désigner la musique concrète. Michel Chion devant toutes ces dénominations optera pour désigner l'ensemble de ces pratiques sous le nom de « musique des sons fixés ». Généralement la musique des sons fixés, à l'inverse du paradigme de la musique canonisée, va favoriser les sons complexes. À l'inverse des sons toniques, les sons complexes ne peuvent pas être assignés à une note, ni à une hauteur. La musique des sons fixés, même si elle fera usage de boucle et de répétition, évitera tout ce qui charme facilement l'oreille, tout ce qui capte instantanément l'oreille, comme le rythme et la mélodie.

Par exemple dans l'œuvre de Pierre Henry, *La noire à soixante*²⁰⁶, on distingue une majorité de sons complexes orchestrés sans rythme, avec une impossibilité de définir

204. Texte consulté le 10 octobre 2019 sur <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/schaeffer-pierre-1910-1995>

205. Je perçois l'acousmonium comme une possible installation sonore de mes poèmes plastiques audiovisuels, seulement je n'ai pas encore trouvé le budget pour financer un tel projet. L'acousmonium devant s'équiper d'au moins seize haut-parleurs spatialement bien délimités pour fonctionner.

206. HENRY Pierre, *La noire à soixante*, 24 min, 1960.

leur cause, donc à appréhender avec une écoute réduite. On prend conscience dès lors que lorsqu'un son tonique intervient notre oreille s'y accroche directement. Il est donc logique que si l'on enchaîne des notes toniques les unes après les autres avec des intervalles, on obtienne un semblant de mélodie ensorceleuse. Notre rapport au son est à l'opposé de celui du paradigme de la musique institutionnalisée, le rythme sera parfois remplacé par des événements imprévisibles et la mélodie par des sons complexes. Cependant certaines musiques des sons fixés vont être composées sur l'idée de la boucle. C'est le cas de *Tabou*²⁰⁷ de Michèle Bokanowski, véritable influence sonore, richement composé de sons complexes et toniques avec toutefois l'apparition de mélodies et de rythmes qui envoûtent littéralement notre attention auditive. Il s'agit désormais de développer une pensée du sonore à l'ère numérique.

207. BOKANOWSKI Michèle, *Tabou*, 17 min, 1992.

3.5 Penser l'environnement sonore et musical d'une pratique vidéographique

« Tout son est, aujourd'hui, en permanence, susceptible d'entrer dans le domaine de la musique. Le nouvel orchestre, c'est l'univers acoustique ! »²⁰⁸

Une nouvelle proposition esthétique est apparue par le bruit. Le bruit est une idole, dans le sens nietzschéen²⁰⁹. Il n'est pas quelque chose de fixe. Il est ce qui a permis à la musique et au beau, lui aussi une idole, d'exister. Il ne serait pas excessif de penser qu'une possible extension de ce qui définit la musique est possible. Cela pourrait correspondre à l'acceptation ou non de manifestations sonores désignées jadis comme bruits. Cette tolérance située à la frontière entre ce qui définit le bruit et la musique permet également d'intégrer de nouveaux matériaux sonores.

L'assimilation des bruits au sein de la musique débute avec le mouvement futuriste et notamment les tentatives de Luigi Russolo qui développe et pousse l'auditeur vers de nouveaux horizons, tout en gardant le cadre social de la salle de concert, ce que les dadaïstes remettront en question. Seulement, la différence avec la pratique de Luigi Russolo, par rapport à mon approche du bruit, c'est sa volonté de rendre les bruits abstraits afin qu'ils ne se réfèrent plus à la vie contingente et provoque l'écoute réduite. Or dans mes tentatives, la volonté de mes aspects sonores est moins radicale que la position de Luigi Russolo : bien que construits en synchrèse et parfois totalement abstraits en raison de leurs répétitions, ils ont parfois aussi le rôle de plonger le regard du spectateur dans sa propre vie en les laissant concret. « En effet, le bruit tel qu'il nous arrive de la vie, nous renvoie directement à la vie en nous faisant songer aux choses qui produisent le bruit que nous entendons. »²¹⁰ Pierre Schaeffer reprendra la thèse de l'abstraction des sons et découvrira le même obstacle, « d'un côté, c'est le mouvement libérateur vers le concret du son, et de l'autre, c'est la volonté affirmée de s'abstraire de ce concret »²¹¹.

208. SCHAFER Raymond Murray, *Le paysage sonore – Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, New York, éd. M&M, 1979, p. 18.

209. NIETZSCHE Friedrich, *Le crépuscule des idoles*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essai », 1988.

210. RUSSOLO Luigi, *L'art des bruits*, Lausanne, éd. L'âge d'Homme, 1975, p. 106.

211. MILLET Thierry, *Bruit et cinéma*, Aix-Marseille, éd. Presses de l'université de Provence, coll. « Hors champ », 2007, p. 58.

Edgar Varèse sera également sensible à l'emploi du bruit dans ses compositions, il a pour volonté de dévoiler de manière sonore un aspect moléculaire et atomique du monde, cosmique et spectral. Il suffit de constater les titres donnés aux compositions comme *Hyperprism*²¹² ou encore *Ionisation*²¹³. Edgar Varèse défend le bruit puisque le son est musique, le bruit est, de fait, fondamentalement musique aussi ! Le bruit est simplement un rejet intellectuel, une frontière mentale imposée par des canons de beauté. Edgar Varèse va même jusqu'à renommer le terme de musique par suite de sons organisés. Il utilise en 1954 les sons industriels des fabriques de Chicago dans son œuvre *Désert*²¹⁴, qui élargit le champ d'expérimentation pour laisser place à la musique concrète et aux expérimentations électroacoustiques. Edgar Varèse utilise les sons afin de pouvoir extraire l'essence même de la musique, l'espace moléculaire, ce que Dziga Vertov tentera dans le cinéma, nous le verrons dans le chapitre 3. Il avait pour but de nettoyer « le cinéma de tout ce qui s'y est insinué, musique, littérature et théâtre, nous lui cherchons un rythme propre, [...] que nous trouvons dans le mouvement des choses »²¹⁵. Dziga Vertov, pour Thierry Millet est, au sein de son cinéma, un annonciateur ignoré de la musique concrète et électro-acoustique. Dziga Vertov a débuté, muni d'un phonographe, par des montages sonores, avant de se lancer dans le cinéma ; le montage cinématographique de ses œuvres aurait été influencé par ses expériences : « La référence au son [dans les films de Dziga Vertov] peut être décelée dans le rythme du montage image de ses films muets. Il parle de « phrases » cinématographiques, comme on parle de « phrases » musicales. Et il décrit la dynamique d'un son, généralement divisée en trois moments : attaque, entretien, et chute.»²¹⁶ Lors de la sortie de son film *L'homme à la caméra*, Dziga Vertov relatait explorer « la direction qui mène du ciné-œil au radio-œil »²¹⁷.

Je souligne également la présence de l'école de Vienne constituée notamment de Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern, qui ont réalisé un inédit dialecte har-

212. VARÈSE Edgar, *Hyperprism*, 4 min, 1922-1923.

213. VARÈSE Edgar, *Ionisation*, 6 min 30 s, 1929-1931.

214. VARÈSE Edgar, *Deserts*, 25 min, 1954.

215. SADOUL Georges, *Dziga Vertov*, Paris, éd. Champ libre, 1971, p. 20.

216. MILLET Thierry, *op. cit.*, p. 62.

217. VERTOV Dziga « *L'homme à la caméra*, la cinégraphie absolue et le radio-œil », *Trafic* no 63, automne 2007.

monique : dodécaphonisme et sérialisme atonal basés sur des algorithmes et des jeux de structure mathématique. Selon Hanns Eisler et Theodor Adorno, par son caractère dissonant et fragmenté, la musique sérielle et atonale est ce qui correspond le plus au cinéma²¹⁸, car elle peut développer tout un inventaire de sentiments bien définis. Il est vrai que la musique sérielle correspond très bien au cinéma d'Alain Robbe-Grillet avec d'un côté, le processus dodécaphonique agissant avec surprise et de l'autre, une narrativité remplie de soubresauts spontanés, agrémentés de faits sonores comme dans le film *L'Éden et Après*²¹⁹.

À l'inverse, certaines de mes vidéos sont constituées d'un fragment et, étant toujours répétées, la musique atonale par ses sursauts ne pourrait en aucun cas correspondre au rythme du fragment réitéré. D'ailleurs, les répétitifs américains contesteront la musique sérielle atonale par leur retour à la tonalité et aux rythmes réguliers. J'aimerais maintenant citer l'œuvre considérée comme la plus minimaliste : *4'33*²²⁰, où le but de John Cage était de privilégier les bruits, de les rendre présents avec l'espace social du concert. Il « donne à entendre ce que l'on pourrait appeler le cadre de la musique, c'est-à-dire l'environnement sonore où elle se situe et que d'habitude on efface de la conscience »²²¹. John Cage propose « un renversement de l'audition en modifiant la position de celui qui écoute »²²². En conclusion de son livre, Thierry Millet écrit un véritable pamphlet contre l'emploi du sonore dans le cinéma aujourd'hui, ce qui témoigne d'un malaise auquel je suis sensible dans l'emploi du synchronisme :

« Le spectateur de plus en plus soumis aux perceptions visuelles et sonores qui ne demandent pas un effort d'intelligence ou d'imagination puisqu'elles sont bâties sur l'illusion de la vraisemblance, et donc sur le moindre effort, que l'évidence du synchronisme vient puissamment renforcer. Il semble bien que tout le travail du cinéma narratif classique soit d'exclure le bruit en tant que parasite du procès

218. ADORNO Theodor, EISLER Hanns, *Musique de cinéma*, Paris, éd. L'Arche, 1972, p. 51.

219. ROBBE-GRILLET Alain, *L'Éden et après*, 93 min, 1970

220. CAGE John, *4'33"*, 4 min 33 s, 1952.

221. RISSET Jean-Claude, « Hasard et arts sonores », dans *Le hasard aujourd'hui*, Paris, éd. Seuil, 1991, pp. 85-86.

222. MILLET Thierry, *Bruit et cinéma*, Aix-Marseille, éd. Presses de l'université de Provence, coll. « Hors champ », 2007, p. 180.

cinématographique, tout en codifiant son inscription dans le récit comme une part nécessaire du réalisme. »²²³

Thierry Millet parle dans cette citation de tous les bruits environnants qui seraient inutiles à la narration du film. La musique possède une faculté distincte qui consiste à nous insérer dans l'instant également par sa capacité à nous émouvoir, pourtant, elle est continuellement en mouvement. On ne perçoit pas une mélodie comme « un ensemble de parties simultanées, mais comme du continuellement présent qui serait aussi du continuellement mouvant »²²⁴. Henri Bergson insiste sur ce point : « la mélodie qu'on perçoit indivisible constitue d'un bout à l'autre [...] un perpétuel présent »²²⁵.



Extrait de «Traité de Bave et d'Éternité» de Isidore Isou (1951)

Isidore Isou, avec son film *Traité de bave et d'éternité*²²⁶, cité précédemment crée un film-manifeste, appliquant à son film le moyen de la discrédance :

« [La discrédance] s'applique au montage son-image ; les vues et la ou les bandes-
paroles n'entretiennent plus aucun rapport rythmique ou thématique l'un avec l'autre.
Alors que la suite de reproductions porte en elle-même sa propre fin, le son raconte sa

223. MILLET Thierry, *op. cit.*, p. 96.

224. BERGSON Henri, *Œuvres complètes*, éd. Arvensa, p. 1386, livre numérique sur <http://www.arvensa.com>

225. *ibid.*

226. ISOU Isidore, *Traité de bave et d'éternité*, 120 min, 1951.

ou ses propres histoires, évolue en toute liberté et concentre en lui-même ses modalités et ses finalités esthétiques constructives ou destructives. »²²⁷

Elle a pour but de créer une cassure radicale de l'image avec le son, qui se retrouve à être travaillé de façon libre et affranchie sans rapport à l'image. La liberté du son lui permet d'accéder à une faculté créatrice en dehors de l'image. « Il dépasse en cela le contrepoint tel qu'il avait été conçu dès 1926 et qui selon Isidore Isou ne permettait pas de libérer le son de sa soumission esthétique à l'image. »²²⁸ L'assemblage discrédant d'un film donne la capacité au son et à l'image de sauvegarder leur propre indépendance : « ils ne se confondent et ne se subordonnent jamais, mais s'inventent et se dévoilent dans une entière liberté »²²⁹. Le son du cinéma lettriste est constitué de défauts, de crachotements, dus à la prise mécanique de l'enregistrement, « de *flash-back* de phrases dans les phrases »²³⁰, etc. Tous les semblants d'histoires que l'on peut interpréter par l'écoute ne sont jamais mis en images. Ce qui développe l'écoute réduite, au sein de l'écoute sémiotique et causale, c'est-à-dire une écoute dénuée de sens, une écoute de sons imposés chronographiquement et dont on ignore la source. « Cette cassure volontaire oblige les spectateurs à porter toute leur attention sur la colonne parlante. »²³¹ La discrédance est une première étape de destruction et de remise en question du cinéma qu'Isidore Isou nommera *ciselant* suivant sa logique, la phase *amplique*²³² du cinéma arrivant à son terme, cette phase *ciselante* sera poursuivie par d'autres artistes lettristes.²³³

227. DEVAUX Frédérique, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'Avant-garde », 1992, p. 303.

228. BISET Sébastien, article consulté le 24 février 2016 sur <http://www.archipels.be/web/map/albums/TW3351.html>

229. *ibid.*

230. DEVAUX Frédérique, *op. cit.*, p.51.

231. *ibid.*, p. 51.

232. Isidore Isou désigne un mouvement incessant entre deux étapes qu'il définit sous le concept de la loi de l'amplique et du *ciselant*. Il s'agit de deux phases constamment réitérées qu'il constate dans tous les domaines artistiques. La phase *amplique*, c'est ce qu'Isou définit comme la phase élaborant un fondement définissant un modèle à suivre qui, poussé à son paroxysme, s'écroule pour laisser place à la phase *ciselante*. Cette dernière correspond à une déconstruction de la phase précédente. Et lorsque celle-ci arrive à son terme, une nouvelle phase *amplique* arrive avec en elle un nouveau fondement qui sera déconstruit plus tard par une nouvelle phase *ciselante*, etc.

233. Avec Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé ?*, ou bien avec Guy Debord, *Hurléments en faveur de Sade*.

C'est Pierre Schaeffer qui théorise l'écoute réduite et réinvente une posture sonore dans le domaine de la musique avec la notion de musique concrète. « L'objet sonore constitue en quelque sorte une extension de la notion de note à *tous* les sons audibles ; on sait en particulier depuis Schaeffer que les bruits ne sont que des sons... complexes. »²³⁴ Les objets sonores sont forcément le résultat d'un évènement. Notre attention est alors portée soit sur l'évènement, soit sur le sens en ce qui concerne plus particulièrement la parole, soit sur l'objet en lui-même. Les objets sonores sont analysés en nous, de manière inconsciente et ils sont, pour la plupart, instantanément saisis car ils s'appuient sur une expérience passée et se retrouvent à être des expressions de la réalité. « Tout est musique ou rien ne l'est. Et si un seul critère – de distinction – devait être retenu, ce serait précisément, celui de la différence d'épaisseur sémantique, à partir de laquelle et en fonction du récit, le continuum sonore va s'édifier. »²³⁵

Pour Michel Fano, le bruit a la capacité de jouer entre deux pôles. À la fois celui du sens, qui se rapprocherait des dialogues, et celui de la sensation, qui se rapprocherait de la musique. Le bruit peut être le liant entre ces deux univers sonores en voyageant du sens à la sensation, et de la sensation au sens. De plus, les dialogues peuvent être incompréhensibles, auquel cas ils sont utilisés comme sons et donc sensation. Au même titre que le bruit peut être rendu « innommable »²³⁶, épuré du sens pour n'en garder que ses critères acoustiques, il se retrouve alors traité dans sa musicalité comme objet sonore, comme une matière sonore. C'est pour François-Bernard Mâche, « l'avènement du sensualisme, un retour à la matérialité sonore où l'on essaie de concilier contemplation et intervention »²³⁷. Le travail de Pierre Schaeffer nous oblige à une attention sur les sons environnants, une véritable réflexion sur les sons qui nous entourent et que nous délaissions sans cesse. On pourrait même parler d'une sorte d'introspection méditative.

234. FÉRON Alain, « Objet sonore », définition consultée le 29 février 2016 sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/objet-sonore/>

235. FANO Michel, « Musique et film », dans *La musique en projet*, Paris, éd. Gallimard, 1975, p. 156.

236. MILLET Thierry, *Bruit et cinéma*, Aix-Marseille, éd. Presses de l'université de Provence, coll. « Hors champ », 2007, p. 137.

237. *ibid*, p. 172.

« L'écouter réduite, qui fonde l'objet sonore [...] réclame cette vertu d'« étonnement » devant le monde que Pierre Schaeffer pratique, et prône dès le début de la musique concrète, pour le chercheur. »²³⁸

Le son a la capacité de remplir un lieu d'une énergie, de « mettre en charge l'espace »²³⁹. La seule limite, c'est l'architecture dans laquelle le son évolue. Il tend vers l'infini et traverse même les murs. C'est en se baladant dans le paysage sonore, dans cette épaisseur sonore, que l'on perçoit la valeur des différents sons qui construisent le relief du monde sonore. Quand le son s'exprime, il y a un questionnement direct qui intervient comme par automatisme, d'où vient-il ? Qui en est l'origine ? Quel événement ? Chaque lieu dans lequel on vit, crée en nous un espace mnésique de repère sonore. C'est le son qui nous maintient en vie dans un espace hostile. Dans la musique contemporaine, il y a une multitude d'interventions sonores chez les artistes qui sont de véritables exemples d'emploi du bruitage du son environnant au sein d'une composition, comme par exemple :

« La pluie et les mouvements de foule de Yannis Xenakis ; les oiseaux d'Olivier Messiaen ; les cigales de François-Bernard Mâche ; les portes de Pierre Henry, la respiration des malades de Michaël Lévinas ou bien encore les bruits urbains de Nicolas Frize »²⁴⁰.

Les bruits sont utilisés pour leur faculté de provoquer des images mentales, de lieux, d'objets, de paysages, de moments, de corpulences, de sentiments et c'est l'un des plus grands intérêts pour l'organisation de ma méthode de travail. Ces compositeurs utilisent donc le bruit, à l'inverse des tentatives de Pierre Schaeffer et de Luigi Russolo, avec un souci de réinjecter l'évènement et de le suggérer ; afin par la suite de nous faire prendre conscience de la capacité spatialiste des sons. Mais ceci ne dure pas car mon véritable but se situe dans l'effet de la répétition :

238. CHION Michel, *Le guide des objets sonores*, Paris, éd. Buchet Chastel, 1983, p. 32.

239. DESHAYS Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, éd. Klincksieck, 2010, p. 29.

240. MILLET Thierry, *op. cit.*, p. 173.

« La redondance infinie annule l'information, elle est pur bruit, mais l'excès de redondance ouvre les voies d'une autre perception, plus fine, plus ésotérique, la perception se transforme tout en se perdant dans la noria²⁴¹ sonore »²⁴².

Selon Roland Barthes, la répétition amène à la jouissance, en s'appuyant sur divers exemples ethnologiques, il identifie : « rythmes obsessionnels, musiques incantatoires, litanies, rites nembutsu bouddhiques : [pour lui] répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié »²⁴³. Mon but alors est d'acquiescer par le son, la signifiante, ce sens développé à partir du signifiant et non en référence au signifié. La signifiante ne s'atteint et ne se perçoit que sensuellement et cela fait partie des tentatives des minimalistes américains cités précédemment. Giacinto Scelsi atteint cette signifiante, « quand on entre dans un son, ce son vous enveloppe et vous devenez en partie ce son ; peu à peu vous êtes engloutis dans le son et il n'y a pas besoin d'un autre son »²⁴⁴. Cette démarche, très proche des œuvres de La Monte Young, est fondamentale pour moi. On est dans l'intimité du son, comme dans l'intimité d'un fragment du quotidien d'un film de famille. C'est bien plus que l'intellect qui est appelé à agir et à se mouvoir, c'est une autre chose, plus intérieure, en nous-mêmes, qui agit et se trouve bousculée.

« [C'est une] perception qui, au-delà de sa dimension strictement auditive, sollicite une attention et une participation active de tout notre corps ; on peut parler, à ce sujet, d'un ancrage corporel de ces structures figurales élémentaires de type continu dans les profondeurs de notre sentir originare.»²⁴⁵

Thierry Millet soulève une interrogation très intéressante, l'idée de se questionner à propos des sons, dont on n'est plus sûr de leurs provenances. Car les sources avec l'enregistrement sont devenues incertaines, mais vient alors une autre question : où est-ce qu'ils nous touchent ? Il développe alors l'idée de l'abandon de l'auditeur aux sons environnants.

241. La noria est une métaphore pour exprimer la succession des bruits qui constituent l'environnement sonore dans lequel on évolue.

242. MILLET Thierry, *op. cit.*, p. 183.

243. BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, éd. Seuil, 1973, p. 67.

244. SCELZI Giacinto, « Transcription d'Opus », propos de Scelsi, Murail, France culture, janvier 1993.

245. BAYER François, *De Schönberg à Cage – Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, éd. Klincksieck, 1981, p. 130.

« Cette acceptation préalable, cet abandon ne va pas de soi. Il va à l'encontre de tout un système de valeurs qui est le fondement de notre personnalité et qui est basé sur des rejets, des refus. Il suppose curiosité, ouverture d'esprit, confiance, qui ont à voir avec des valeurs altruistes. »²⁴⁶

Mon idée est de réussir à changer notre manière d'être au monde, notamment par les sons dans lequel le terme de bruit ne peut exister car ce terme définit un jugement, des critères de personnalité. Il faut se laisser bercer par le monde des sons, tout en produisant et en provoquant l'étonnement, tel celui d'un enfant appréhendant le monde matériel par les sons, associant en permanence, les bruits environnants et les mouvements qui l'entourent.

Ce synchronisme infantile et naturel fut une véritable quête techniquement pour le cinéma :

« Avant l'invention des frères Lumière, les chercheurs avaient envisagé déjà le problème du cinéma sonore et parlant. L'enregistrement du son était possible [avec Thomas Edison]. Mais il fallut attendre 1928 pour obtenir une solution pratique et industrielle au délicat problème de l'enregistrement et de la reproduction du son et de l'image *synchrone*, par impression photographique du son sur la pellicule image. »²⁴⁷

Les sons seront alors « relatifs aux mouvements, aux fréquences, aux forces... qui ont lieu en même temps. »²⁴⁸ Le son est mis en prison sous les barreaux de l'image. Selon Daniel Deshays, le son permet de nous situer, il peut suggérer beaucoup de choses en matière d'architecture, de masse, de vide. Il a donc une énorme faculté d'interpréter l'image. Un son accolé à une forme, un objet, bouleverse la perception de celui-ci. Le son dans le film est un son interprétatif lorsqu'il est travaillé par synchrèse, « soudure irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel

246. MILLET Thierry, *op.cit*, p. 186.

247. BAPTISTE Michel, BRARD Pierre, COLLET Jean, FAVREAU Michel, GAUTHIER Tony, « CINÉMA (Aspects généraux) – Les techniques du cinéma », dans l'encyclopédie Universalis, consulté le 3 mai 2016 sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-les-techniques-du-cinema/>

248. Définition de synchrone, consultée le 7 mars 2016 sur <http://www.universalis.fr/dictionnaire/synchrone/>

ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle »²⁴⁹.



Extrait du poème plastique chronographique «L'orgue de Steph» (2015)- Code QR en annexe

Certains films, à vouloir être trop fidèles, placent du son sur le moindre mouvement, ce qui provoque une saturation de réel. Le son offre une liberté au montage. « Le son permet au récit de construire ses ellipses dans un paysage sonore stable et explicite. »²⁵⁰ C'est le synchronisme qui permettra l'apparence sincère du son comme dans mon poème plastique chronographique *L'orgue de Steph*. Pourtant ce n'est pas la fidélité qui fait que le film sera singulier, au contraire, le déséquilibre entre le son et l'image peut parfois offrir une force incroyable. Il faut l'utiliser en tant qu'entité à part entière.

« Hors de sa faculté fédératrice (unir la discontinuité des images), au-delà de sa faculté de fictionnaliser le réel, et dans sa faculté de présenter, de rendre présent, il nous intéresse par le jeu de différentes forces qui s'y affrontent et se tiennent en relation [...], il faut mettre en place un sonore qui s'autonomise pour rejouer le réel en déjouant son endettement à l'image et son complexe d'infériorité par rapport à la musique. »²⁵¹

249. CHION Michel, *Le son*, Paris, éd. Nathan université, coll. « Fac. cinéma-image », 1998, p. 55.

250. DESHAYS Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, éd. Klincksieck, 2010, p. 32.

251. *ibid*, p. 38.

L'idée serait donc de refuser ce synchronisme pour refuser le récit et ainsi capter au mieux le présent. Sauf que le synchronisme nous donnera toujours l'illusion de reconstruire par réflexe un véritable présent au sein de l'histoire, de l'action, je suis assis là devant l'action véritable, sincère et vraie. Il faut produire des sons autres que ce que l'image laisse soupçonner et créer un phénomène de décalage temporel entre l'image et le son. Les sons non synchrones peuvent alors être perçus comme « hors champ » mais dans l'idée qu'ils appartiennent quand même au même espace-temps que l'image.



Extrait du film «Blockade» de Sergei Loznitsa (2006)

Dans *Là-bas*²⁵² de Chantal Akerman, lors de la scène de la rue, tous les sons s'apparentent fidèlement aux sons possibles dans la rue mais les points d'origine des sons n'existent pas. Elle joue sur l'illusion d'un son direct alors que ce sont des sons pris ailleurs. Sergueï Loznitsa, lui, utilise les sons non synchrones de manière différente. Il reprend des vieux films d'archives muets comme dans *Blockade*²⁵³ auxquels il rajoute le son et ainsi crée un espace sonore total. Dans un de ses autres films, *Paysage*²⁵⁴, Sergueï Loznitsa demande à son ingénieur du son de s'immerger dans la foule avant le début du tournage de la scène à laquelle le son devait se raccorder. Au milieu de la foule, le micro capte des conversations diverses, mais qui majoritairement parlent de la vulnérabilité sociale de l'URSS. Vols, crime organisé, alcoolisme, vente de viande recongelée, etc. La

252. ACKERMAN Chantal, *Là-bas*, 78 min, 2006.

253. LOZNITSA Sergueï, *Blockade*, 52 min, 2006.

254. LOZNITSA Sergueï, *Paysage*, 60 min, 2003.

discussion est spontanée, très franche, entre amis, entre gens qui souffrent du même monde qui les entoure. Le plan dont il est question dans le film nous montre une foule qui attend le bus, la caméra balaye sur des visages avec un cadre très serré. Personne ne parle dans les images, mais pourtant on suppose alors que certaines personnes parlent, en raison de l'enregistrement pris en amont.

« Notre capacité associative nous pousse à relier chaque son à l'image qui l'accompagne, à tisser sans cesse des liens. Nous voulons à toute force associer le visage qui apparaît à l'écran, à cette voix que nous venons d'entendre hors-champ. »²⁵⁵

L'intérêt se trouve dans l'absence de synchronisme qui fait travailler davantage le spectateur, car il doit tisser les liens dans son mental, par la contrainte du fait que le cinéaste ne propose pas des évidences. Les sons hors champ, hors cadre, sont provoqués et convoqués par notre mémoire et notre vécu. De nombreuses images mentales sont uniquement provoquées par l'écoute qui peut provoquer dans certains cas des sensations corporelles fortes. Cependant, le son capte jusqu'à l'infini, il prend pour point de départ le micro et capte tout. Quand on débat sur un hors-champ sonore, on utilise encore un terme qui n'est pas fait pour lui mais pour l'image. Le son n'a pas de cadre, d'espace scindé, il dépasse de l'écran. Lorsqu'une voiture passe à l'écran, le son continuera de la suggérer par le bruit du moteur qui s'éloigne. D'autres exemples de la période du cinéma muet font paradoxalement écho à ma pratique sonore. Sergueï Eisenstein et Dziga Vertov, cinéastes de la période du film muet, donc, en l'absence de voix et de langage, ont eu pour tentative de suggérer le monde sonore, en faisant se succéder des séquences de manière rythmée, pour montrer la présence du son. Cette volonté de transcrire la spontanéité du son par le montage me fascine. Mais à l'apparition du cinéma sonore, les cinéastes n'ont plus eu besoin de s'en préoccuper. Dans les médias, on préfère commenter et ainsi couvrir les sons directs de l'image. Ceci est peut-être dû également à la volonté des médias de ne pas laisser une libre interprétation de l'image, de ne pas laisser le choix aux spectateurs ou peut-être parce que l'évocation des sons directs est trop violente ?

Dans mon mémoire de *master*, je prétendais que le son dans son emploi était toujours soumis à l'image et qu'il était même parfois délaissé, car à chaque fois utilisé uni-

255. DESHAYS Daniel, *op. cit.*, p. 65.

quement à des fins de ponctuation de l'image. Cependant, à la suite de divers échanges avec Michel Chion sur le contrat audio-visuel, je pus prendre conscience que l'image et le son sont indissociables l'un de l'autre notamment à la suite d'une correspondance par courriel du mercredi 13 décembre 2017 à 11 h 04 sur l'assujettissement ou non du son à l'image :

« Comme vous avez pu le constater, je ne fais pas de différence entre le cinéma « différent » et le cinéma « grand public », c'est pourquoi j'ai pu commencer mon stage avec un extrait de *Persona*, qu'on qualifierait dans d'autres contextes de « film expérimental », montrer des films de différentes décennies, différents pays, etc. [...] : la petite cuillère sur la tasse de café dans le film de Tati est bien un effet réaliste ; le fait que l'on n'entende pas l'environnement [...] est une situation qui se retrouve dans des centaines de films populaires. Le fait que cet effet se remarque aujourd'hui plus chez Tati tient au fait qu'il est devenu un cinéaste « reconnu » cinéphiliquement, et qu'il n'y a pas dans cette scène de dialogue ; dès qu'il y a du dialogue, surtout du dialogue abondant, la stylisation de l'environnement sonore, voire son annihilation est un effet qui souvent n'est plus repéré et donc n'est plus valorisé. Différents auteurs français qui ont publié postérieurement à mes premiers livres, comme Deshays, Millet ou Campan, se sont souvent positionnés en critiquant mes livres comme si ceux-ci validaient un asservissement du son à l'image. Contrairement à ce qu'ils ont écrit, la valeur ajoutée n'est pas le seul aspect du rôle que joue le son dans le contrat audio-visuel, ce n'est pas ce que je dis. Mais je n'ai pas inventé cet effet, je l'ai repéré. Vous-même écrivez : « ce n'est qu'une valeur ajoutée ». Mais le « ne que » vient de vous, et ne correspond pas à tout ce que je dis et démontre. Je n'entre pas dans le débat du « jeu de pouvoirs » entre son et image, comme si cela se posait ainsi. Les mots « pouvoirs, assujettissement, endettement, esclave », etc. me sont étrangers dans ce domaine. Si quelqu'un voit tout en termes de « qui a le pouvoir », (en dehors de la sphère des êtres vivants, où cette question a un sens), c'est, dirai-je, son problème. En situation audio-visuelle, le son ne peut pas être autonome (contrairement à ce qu'écrit Deshays), mais l'image non plus ! Tous deux, image et son, sont associés et imbriqués. Si l'on veut du son autonome, il faut faire de la musique concrète ou acousmatique, ce que je fais (ou des œuvres radiophoniques). »²⁵⁶

En conclusion dans un contrat audio-visuel nul besoin de s'entêter à chercher qui prend le dessus sur qui.

256. CHION Michel, courriel personnel du 12 décembre 2017.

3.6 Son et cinéma de fiction

J'aimerais m'attarder de nouveau sur ce cinéaste canonisé par le cinéma, comme le précise Michel Chion, que fut Jacques Tati. Ce dernier conçoit le son comme un son assemblé, en altérant le langage de ses protagonistes, et c'est un phénomène auquel je suis très attaché, en juxtaposant les musiques au sein de l'espace de l'unicité diégétique. Ce sont des masses déplacées de manière sonore. Dans le film *Les vacances de monsieur Hulot*²⁵⁷, une jeune fille accède à sa chambre et le spectateur entend les enfants qui s'égayent sur le sable. Alors que la fenêtre est fermée, lorsqu'elle l'ouvre, le son est à peine plus fort. Seul l'usage d'un son de la mer donnera l'illusion d'entendre mieux l'extérieur. Jacques Tati crée un véritable orchestre de sons des vacances d'été comme s'il regroupait tout le champ lexical sonore d'un mot. Cette capacité à suggérer des événements par le son est primordiale dans ma pratique.

Parfois Jacques Tati use de la prise de conscience de la musique en l'intégrant dans la narration, comme dans la scène du bal, ou dans *Jour de fête*²⁵⁸ avec le piano mécanique. J'aimerais par ailleurs souligner un souvenir qui me fut rapporté par la receptrice du musée de La Maison de Jour de Fête à Saint-Sévère-sur-Indre. Cela se déroula lors de l'avant-première dans la ville où les habitants ayant assumé des rôles de figuration pour le film de Tati se sont retrouvés réunis autour du projecteur. Lors de la projection, Jacques Tati fut gentiment agacé par les commentaires incessants des habitants de la ville, qui par plaisir de reconnaissance, se plaisaient à commenter les anecdotes de chacun plutôt que de suivre la diégèse. On constate un phénomène intéressant car la réaction du public n'est pas celle que l'on attend. Le public en réagissant comme s'il se trouvait devant un film de famille, a plus ou moins ignoré le scénario que Tati avait élaboré.

Jacques Tati joue également de la présence sonore des discours dans ses films. Il se moque de leur façon de s'intégrer dans la vie des gens et dénonce ainsi leur attitude sonore. « Le haut-parleur de la gare, au début des vacances, lançant des ordres incompréhensibles à une foule qui ne sait quel quai choisir. La radio crache les cours de la bourse

257. TATI Jacques, *Les vacances de monsieur Hulot*, 95 min, 1953.

258. TATI Jacques, *Jour de fête*, 75 min, 1949.

aux vacanciers qui finissent de déjeuner. »²⁵⁹ Par la suite, durant cette scène, la radio lance un « mesdames, messieurs, bonsoir », Hulot, en retirant son chapeau, répond à ce message radiophonique.



Extrait de «Les Vacances de Mr Hulot» de Jacques Tati (1953)

Le film *Mon oncle*²⁶⁰ de Jacques Tati est pensé selon la confrontation de deux univers qui se mélangent mais aussi se différencient, par l'univers sonore. Le seuil sonore de la vieille ville n'est pas le seuil sonore de la ville moderne. La comparaison de ces deux espace-temps différents nous fait prendre conscience de leurs particularités. Jacques Tati crée des scènes qui, avec le son, provoquent des espaces de suggestion mentale. Au cours du film, on se rend compte que c'est par le son qu'il offrira aux spectateurs le déploiement d'images mentales intérieures. Il nous prouve par ses films qu'il n'est pas utile d'avoir un flux continu de musique et de bruit synchrone pour qu'un film soit cohérent.

« [Jacques Tati] comprenait intuitivement la nécessité de l'évacuation de l'excès amené par la prise de son direct, autant que la nécessité du choix et de la désignation. Il a organisé les conditions de la reconstruction, bien que ce ne soit pas un homme dont

259. DESHAYS Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, éd. Klincksieck, 2010, pp. 56-57.

260. TATI Jacques, *Mon oncle*, 110 min, 1958.

la pensée se formulait théoriquement. Il [a construit son raisonnement] par et dans sa pratique. Il a su faire voir différemment par le son. »²⁶¹

Le second emploi du son chez Jacques Tati est dû à la prise de conscience de la faculté sonore à nous diriger le regard inconsciemment et instinctivement. Autre exemple dans son emploi du son, Jacques Tati nous fait prendre conscience de la tromperie audiovisuelle, dans la scène de la mésaventure de la voiture de M. Arpel. Le conducteur recule, un enfant vient taper deux bidons l'un contre l'autre à l'arrière de la voiture, ce qui provoque un énorme vacarme qui fait croire au conducteur à un accident. Dans cette séquence, Jacques Tati fait entrer dans la diégèse de son film l'illusion du son et de l'image, il dévoile le mécanisme même de l'audiovisuel dans son cinéma. Pour finir, Jacques Tati avait un autre grand projet. Selon Michel Chion, « un de ces projets non aboutis, mais dont il aimait parler, résume cette volonté chez lui d'être le relieur de toute une histoire du spectacle cinématographique : celui de sonoriser les vieux films muets pour les présenter aux nouvelles générations »²⁶². Le phénomène des masses sonores exploité par les sons chez Jacques Tati ainsi que l'incompréhension de certains dialogues et la prise conscience du pouvoir du son sur le regard sont de vraies sources pour ma pratique.

Jean-Luc Godard utilisera le même procédé que Jacques Tati en ce qui concerne les dialogues. L'annihilation du sens, du signifié, dans un dialogue, au profit de ce que le dialogue possède matériellement, les phonèmes que Jean-Luc Godard utilisera au sein de sa cause cinématographique. Par souci de jeu de matérialité sonore qu'il exploite dans l'utilisation de sa bande sonore, les relations entre ses dialogues et sa musique peuvent être parfois surprenantes, il arrive parfois que la musique prenne le dessus, si bien que le sens du dialogue ne peut plus être compris. Pareillement, Robert Bresson sera sensible à la capacité du sonore. Pour Robert Bresson le son de la voix est plus important que ce qu'elle peut dire. Robert Bresson veut faire entendre un être humain et non pas un acteur qui jouerait un être humain. Il favorise le son à l'image et le bruit à la musique. Il prétend que le son a une plus grande potentialité pour nous suggérer des images mentales fortes. « L'œil (en général) superficiel, l'oreille profonde est inventive. Le sifflement

261. DESHAYS Daniel, *op. cit.*, p. 76.

262. CHION Michel, *Jacques Tati*, éd. Cahiers du cinéma, coll. « Auteur », 2009, p. 6.

d'une locomotive imprime en nous la vision de toute une gare. »²⁶³ Les bruits du cinéaste sont employés pour leurs qualités de masse, de profondeur, de définition d'un espace, dans l'image. C'est cette particularité du son qui me permet de troubler le regardeur, non seulement dans l'espace où se situe la vidéo mais également dans le temps où elle fut filmée au moment de la prise de vues, l'interprétation de l'image passe également par l'emploi de bruits anachroniques.

Cependant tous ces emplois sonores restent intimement liés à la diégèse et soutiennent une narration, mais qu'en est-il lorsqu'il n'y a plus de volonté narrative et que le son prend quand même possession de l'image en mouvement ? Pendant un certain temps, une question me revenait sans cesse. À savoir un son diégétique peut-il faire partie d'un film non diégétique ? En effet, il était important pour moi de savoir si le fait d'apposer un son avec l'effet de synchrèse sur un tout vidéographique sans volonté d'intrigue, pouvait se dénommer comme étant diégétique, dans le sens où il versifierait un instant l'image vidéographique. Ma réponse se trouva dans un autre courriel de ma correspondance avec Michel Chion :

« Concernant votre question sur le diégétique et le narratif : oui, selon moi, on peut dire un son « diégétique » dans une œuvre audio-visuelle figurative non-narrative, comme par exemple les beaux films de Leighton Pierce, si le son est identifié comme appartenant à la réalité filmée ou dessinée. C'est pour cela que je distingue figuratif et narratif. Le narratif, c'est quand quelque chose arrive à (et/ou dans) quelqu'un et change le cours de sa vie, quelqu'un qui peut être un humain, un microbe, n'importe quoi dont on fait une personne. Mais on peut faire de belles choses figuratives non-narratives ; des tableaux vivants sans événements particuliers, je veux dire sans événements qui changent la vie d'un ou plusieurs personnages. »²⁶⁴

On voit bien désormais, et de manière évidente, que toute œuvre figurative n'est pas forcément diégétique. Mais qu'en est-il lorsque le son versifie une abstraction ? Dans ce cas peut-on encore parler d'un son diégétique ? Je laisse cette question qui semble aporétique en suspens.

263. BRESSON Robert, *Note sur le cinématographe*, Paris, éd. Gallimard, 1975, p. 49.

264. CHION Michel, courriel personnel du 13 décembre 2017.

3.7 Les musiques répétitives, minimalistes, des années soixante dix

On trouve bien souvent des répétitions dans la musique, mis à part dans la musique sérielle et dodécaphonique, et c'est grâce à ces répétitions que l'on distingue l'unité du thème et de la musique, « la permanence de la forme en la diversité du devenir »²⁶⁵. Selon Johan Girard, il existe deux groupes singuliers de répétition :

« Certaines sont des redites et d'autres des renaissances ; les unes nous plongent dans un passé mort, les autres, tout en reliant le présent au passé, les conjoignent en l'actualité d'un présent spirituel et éternel : elles nous rappellent, si l'on veut, le passé, mais, en nous soustrayant à ce qui en lui est mort, pour nous faire éprouver ce qu'il y a en lui de toujours vivant. »²⁶⁶

C'est cette seconde répétition qui est importante au sein de mon travail et qui sera employée jusqu'à saturation dans la musique répétitive américaine comme dans les œuvres de Philip Glass, notamment dans l'opéra *Einstein on the Beach*²⁶⁷ ou bien dans l'œuvre *In C*²⁶⁸ (en Do) de Terry Riley, véritable œuvre multi-répétitive, de seulement cinquante trois motifs.²⁶⁹ Composée pour un nombre de musiciens indéterminé voire illimité, cette œuvre nous donne le sentiment que le mouvement perpétuel existe dans un monde « complètement statique »²⁷⁰. On peut trouver l'origine de la musique dite « répétitive » des années 70 dans les musiques traditionnelles, notamment dans les percussions africaines. La répétition offre « une quantité d'exemples où l'appareil auditif de base se trouve [...] piégé par les modules polyrythmiques inlassablement répétés que jouent des instruments à percussion »²⁷¹.

265. GIRARD Johan, *Répétitions – L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, éd. Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, p. 15.

266. *ibid*, p. 15.

267. GLASS Philip, *Einstein on the Beach*, 300 min, 1976.

268. RILEY Terry, *In C*, 55 min, 1964.

269. NYMAN Michael, *Experimental music – Cage et au-delà*, Paris, éd. Allia, 2005, p. 221.

270. *ibid*, p. 218.

271. AVRON Dominique, *Le scintillant*, éd. Presses universitaires de Strasbourg, 1994, p. 76.

Erik Satie, dans sa pièce *Vexations*²⁷², soit la répétition d'un même thème trois cent quatre-vingts fois, utilisa le procédé répétitif d'une autre manière de ce qui se faisait le plus couramment à l'époque : l'*ostinato*²⁷³. Ce sera une véritable source d'inspiration pour la musique contemporaine qui usera « de la multi répétition, de boucles sonores et de l'idée d'infini »²⁷⁴, ce qui pour moi est primordial. « La perception d'une œuvre musicale, dont la forme est construite sur les variations d'un thème initial, procède par le repérage de relations internes. Ces relations vont procurer l'idée d'une logique dans la construction de l'œuvre, mais au prix de discontinuités de l'attention à certains instants. »²⁷⁵ De même que le spectateur se repère en appréhendant le thème et ce qui suit, ce plaisir de reconnaissance fait partie de la musique. « Saisir le rapport du présent avec ce qui est écoulé, c'est perdre le contact avec ce qui suit immédiatement pour établir une connexion imaginaire. Celle-ci brise l'adhérence au présent, qui n'est plus perçu qu'« en marge ». »²⁷⁶ Et « Comme il n'y a guère de variation dialectique entre des thèmes, ni de construction linéaire de l'ensemble, l'écoute ne se désolidarise pas du présent. »²⁷⁷ Une adhésion totale au présent par la répétition d'un même thème non évolutif. On se trouve alors à l'opposé d'une musique qui serait improvisée, constituée d'évènements sonores et d'un art de la conséquence.

3.7.1 Le bourdon et le drone

Le drone ou le bourdon fut très répandu tout au long de l'histoire de la musique. « C'est un anesthésiant de l'intellect. »²⁷⁸ À la base, le terme de bourdon où bourdonnement signifie un bruit gênant, un son continu perturbant la quiétude d'un lieu. En Europe, la vielle à roue avait la particularité de pouvoir jouer une mélodie sur une nappe d'un accord joué en continu par des cordes fixées à l'extérieur du clavier mélodique. On

272. SATIE Erik, *Vexations*, 9 min 51 s, 1893.

273. Motif mélodique ou rythmique répété obstinément, généralement à la basse, d'une œuvre. Définition consultée sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ostinato/56786>

274. NYMAN Michael, *op. cit.*, p. 70.

275. AVRON Dominique, *op. cit.*, p. 105.

276. FRANCÈS Robert, *La perception de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 246.

277. AVRON Dominique, *op. cit.*, p. 106.

278. SCHAFER Raymond Murray, *Le paysage sonore – Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, New York, éd. M&M, 1979, p. 118.

peut également citer la cornemuse où le bourdon est incorporé au son de celle-ci, ainsi que bon nombre d'autres instruments du monde entier comme le *didgeridoo*, le *shō* dans le *gagaku*²⁷⁹, où le drone se retrouve aigu, ne servant plus de support mais servant de ligne mélodique. Le bourdon ou drone, très utilisé dans la musique indienne influencera La Monte Young lors d'une rencontre avec Pandit Prân Nath, chanteur indien avec lequel La Monte Young joua de la *tampura*, instrument modal spécifique qui a le rôle fondamental de tenir le drone afin de pouvoir apposer la voix du chanteur. La Monte Young reprit ainsi le flambeau, très inspiré par le *shō* japonais et la *tampura* indienne. Il voit dans le drone la possibilité d'une appropriation et d'une incertitude temporelle. C'est dans cette indétermination temporelle que le drone est important. De nombreuses pièces de Young n'ont pas de durée limitée, il parle alors de « temps potentiel existant »²⁸⁰. Ce temps douteux, non délimité, est très bien exploité dans son œuvre *Compositions 1960 #5*²⁸¹ :

« Libérez un papillon dans l'espace d'exécution. À la fin de la composition, assurez-vous que le papillon puisse s'envoler au-dehors. La composition peut être de n'importe quelle durée dans le cas d'un temps disponible illimité, les portes et fenêtres devront être ouvertes avant la libération du papillon et la composition pourra être considérée comme achevée quand s'échappera le papillon. »²⁸²

Cette œuvre demande donc une composition proche de l'intemporel, une composition qui n'évolue pas. Le drone ou bourdon est intemporel et immersif, proche du spirituel, c'est en cela qu'il influe sur ma pratique et la composition de certaines de mes mélodies.

3.7.2 Le décalage et le déphasage

En ce qui concerne la méthode du déphasage, je me réfère à l'œuvre de Steve Reich, principal initiateur de ce procédé, utilisé notamment dans son œuvre *Drumming*²⁸³, com-

279. Au Japon, musique vocale et instrumentale, souvent accompagnée de danses, qui a des fonctions profanes ou religieuses. Définition consultée sur <http://www.musicologie.org/sites/j/japon.html>

280. NYMAN Michael, *op. cit.*, p. 133.

281. LA MONTE Young, *Compositions 1960 #5*, 1960.

282. NYMAN Michael, *Experimental music – Cage et au-delà*, Paris, éd. Allia, 2005, p. 134.

283. REICH Steve, *Drumming*, de 65 min à 80 min, 1970-71.

posée pour un ensemble de percussions. À partir d'une rythmique élémentaire, Steve Reich va déphaser le rythme qui sera « sujet à un cycle de déphasage par rapport à lui-même »²⁸⁴. Il n'y a aucune modulation si ce n'est le rapport entre rythmes donnés « en registre constant [...] tel un drone à pulsation perpétuelle »²⁸⁵. Ce flux constant de déphasage provoque des effets de questions réponses, de dialogues incertains, de nouvelles mélodies ou rythmes, de nouveaux contrepoints. Ce flux rythmique provoque chez l'auditeur une focalisation de l'attention sur autre chose que les instruments joués qui se décalent, « ajoutant toute une dimension de sons inédits et insoupçonnés qui n'auraient pu être produit autrement »²⁸⁶.

284. NYMAN Michael, *op. cit.*, p. 230.

285. *ibid*, p. 231.

286. *ibid*, p. 233.

3.8 Filiation entre musique répétitive et cinéma structurel

Toutes ces pratiques inhérentes à la musique répétitive, telle que l'ont pensée des musiciens comme Phil Glass, Steve Reich, Terry Riley, Tony Conrad ou bien encore La Monte Young, se déroulent à la même période – 1960-70 – et dans la même ville – New York – qu'un nouveau genre cinématographique, le cinéma structurel. Dans chacune des tentatives, il y a la prise de conscience d'un souci formel dans l'organisation du temps et une sensation de retour aux sources et à la matérialité. Dans un très bon article de Luc Desjardins²⁸⁷, on distingue très bien que le cinéma expérimental, lorsqu'il atteint un certain degré d'abstraction, rencontre les mêmes soucis formels que la musique. Il me semble que ce point est primordial pour comprendre ma volonté de l'émergence du concept d'abstraction chronographique à partir d'une pratique *found footage* du film de famille. Il est possible qu'inconsciemment, mon activité parallèle de musicien me pousse à penser une pratique formelle de la vidéo proche des propriétés et des structures abstraites de la musique et de l'environnement sonore.

« Les compositions des répétitifs américains se démarquent à plusieurs égards des canons de la musique occidentale, contemporaine ou d'avant-garde. Il s'agit d'une musique fondamentalement réflexive de par sa technique compositionnelle et structurelle privilégiée : l'énoncé répétitif. »²⁸⁸

Cette idée d'énoncé répétitif n'est pas sans rappeler les phénomènes de boucle et de refilage que le cinéma structurel opère. Le film structurel possède, comme son nom l'indique, une structure réflexive. Qui amène à une pensée sur la matérialité de celui-ci, un jeu sur ses propres signifiants et s'élève ainsi en critique de l'artéfact diégétique exigé comme un canon du cinéma. On y distingue, dans les deux pratiques, les jeux de surimpression pour l'un et de déphasage pour l'autre.

« Le caractère réflexif du dédoublement, de la surmultiplication des mouvements combinés à l'immobilisme de la photographie, évoque certaines compositions de

287. DESJARDINS Luc, « Cinéma structurel et musique répétitive : correspondances », *Cinémas 9* (2-3), 1999, pp. 219-231, consulté sur <https://doi.org/10.7202/024795ar>

288. DESJARDINS Luc, *op. cit.*, p. 222.

Terry Riley, *Poppy Nogood & the Phantom Band*²⁸⁹ (1967) par exemple, où le principe de base est la lente et presque insensible transformation de brefs motifs de base de telle manière que l'on obtient une sorte de masse mobile, tout en donnant l'impression d'immobilité. »²⁹⁰



Extrait de « Empire » de Andy Warhol (1964)

Notons également le parallèle fort entre le plan fixe *d'Empire*²⁹¹ d'Andy Warhol et la musique *Drift Studies* de La Monte Young de 1969. Les exemples sont nombreux et distinguent que ces deux genres ont les mêmes enjeux, bousculer les canons des deux genres par un jeu formel appelant à une prise de conscience de leurs propres matérialités. Dans ma pratique, il y a également ce jeu sur la structure, cependant la matérialité n'est pas brute, on pourrait plutôt la penser de manière fantomatique voire spectrale. En effet, même si ma pratique se rapproche des tentatives du cinéma structurel, elle reste néanmoins digitale et donc ne peut offrir qu'une caractérisation de cette prise de conscience matérielle brute puisqu'elle se situe dans un monde numérique dématérialisé. Par extension, on pourrait même faire un parallèle entre la dématérialisation du support digital et l'arrivée de spectacles fantasmagoriques à l'origine des premières projections dans les fêtes foraines.

289. RILEY Terry, *Poppy Nogood and the Phantom Band*, 21 min 15 s, 1967.

290. DESJARDINS Luc, *op. cit.*, p. 226.

291. WARHOL Andy, *Empire*, 485 min, 1964.

Notons également que le cinéma amateur, dont le film de famille fait partie, a permis l'émergence du cinéma structurel. Il y a fort à penser que sans l'avancée technologique, motivée elle-même par un marché du cinéma amateur florissant, de nombreuses personnes n'auraient pu expérimenter et effectuer des tentatives audiovisuelles, et il semble assez certain que le marché du film amateur, à l'origine de ses nombreuses caméras et bobines bon marché a élargi le monde du cinéma en le démocratisant. On peut relever une différence majeure entre l'industrie du cinéma et le cinéma amateur, c'est qu'un cinéaste amateur fait du cinéma la création d'une seule personne. À la manière d'un peintre avec son pinceau ou d'un poète avec sa plume, le cinéaste amateur ouvre la voie d'un tout autre cinéma. Grâce aux avancées technologiques, on peut filmer différemment et seul. L'amateur développe une pratique alternative du cinéma. De la conception d'un film à la projection. Ce qui favorise l'apparition de nouvelles tentatives de cinéastes expérimentaux relevant parfois du post-surréalisme comme Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos ou encore Marie Menken.

Dans les années 50, une dynamique s'opère avec Jonas Mekas tout juste arrivé aux États-Unis en 1949 avec son frère Adolfas qui seront des fervents défenseurs du cinéma indépendant américain. Mekas, auteur du journal filmé, n'hésite pas à défier les canons du cinéma hollywoodien. Jonas Mekas fait connaissance avec Maya Deren au début des années 50, alors que cette dernière est déjà reconnue dans le monde du cinéma avant-garde américain. Maya Deren défend, dans son texte *Amateur Versus Professional*²⁹², le terme amateur, en reprenant l'étymologie de celui-ci : l'amateur est celui qui aime et qui fait quelque chose moins pour des nécessités pécuniaires que par amour et par passion. Elle dénigre le cinéma professionnel en lui reprochant de soumettre le cinéma aux mots, toujours la domination du texte sur le visuel. Car pour des raisons de rentabilité, celui-ci doit être obligatoirement soumis à la bonne appréciation d'un public déjà éduqué à ce genre de cinéma qui doit émouvoir et intriguer. La liberté de l'amateur à ses yeux est une ressource bien plus précieuse car le cinéaste amateur induit son cinéma en dehors des sociétés de production, dans le mouvement de la vie lui-même, au sein de tout ce qui l'entoure. Les caméras 16 mm engendrant leur propre paradigme se trouvent intimement liées aux cinéastes expérimentaux.

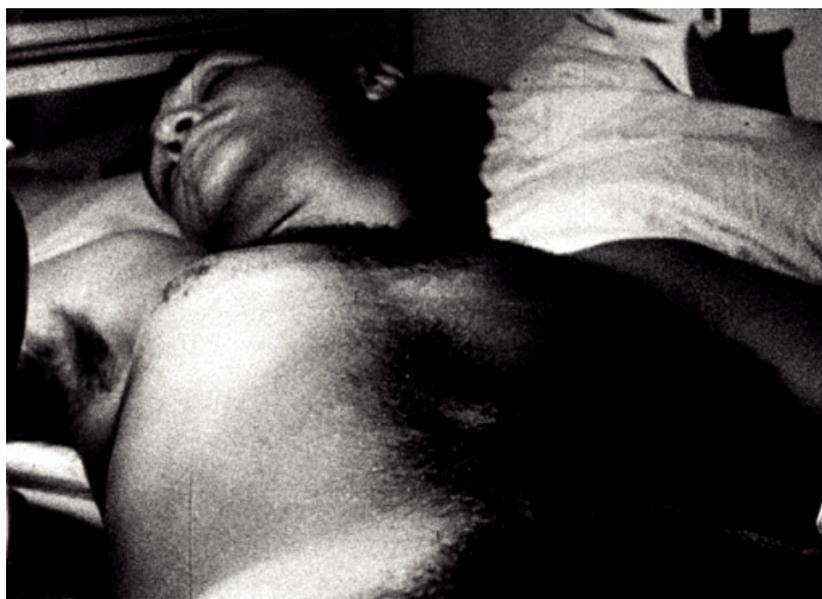
292. DEREN Maya, *Amateur Versus Professional*, 1965.

Selon Jonas Mekas, la caméra devient le prolongement de sa rétine, de sa main et de son corps. La caméra la plus représentative de cette ère expérimentale est la fameuse Bolex H16. Mekas devient critique et assimile les films de Deren à ceux des cinéastes des années 40 précédant sa venue, comme Hans Richter, Man Ray, Marcel Duchamp ou encore Jean Cocteau. Jonas Mekas veut autre chose, il souhaite un véritable choc cinématographique. Celui-ci aura lieu en 1956, au *Living Theatre* à New York, lors de la toute première projection d'un certain Stan Brakhage. Stan Brakhage aura une influence importante dans le cinéma expérimental. Son épouse et sa famille seront conviées, comme dans le film *Window Water Baby Moving* de 1959. Stan Brakhage aura aussi un rôle d'avocat quant à la défense de l'amateurisme au sein du cinéma. Il développe la pratique du *Home Movie*, plus qu'un film de famille, c'est un cinéma qui lui colle à la peau, intrinsèque à sa propre vie, il développe un cinéma lyrique du quotidien. Brakhage dénoncera la stigmatisation de l'amateur dans le domaine cinématographique. Pour bon nombre de cinéastes expérimentaux, l'amateur par sa liberté n'a nul besoin de reconnaissance, il n'est pas obligé de plaire et c'est en cela que repose toute sa force créatrice. Il est seul, caméra en main, et son cinéma est mêlé complètement à sa vie, à son existence, il ne peut donc avoir aucune limite s'il souhaite s'exprimer. Leurs cinémas sont des odes à la vie. Il en est de même pour le cinéma structurel qui se développe également grâce à l'émergence d'une démocratisation de l'appareillage cinématographique. Au milieu des années 60, des laboratoires de développement de pellicule indépendants favoriseront la venue de cette prise de liberté vis-à-vis de la bobine. On peut citer Peter Kubelka, George Landow, Michael Snow, Hollis Frampton, Ernie Gehr, Joyce Wieland ou encore Andy Warhol.

P. Adams Sitney identifie le cinéma structurel selon plusieurs critères. De manière générale, ce cinéma se distingue par l'indépendance et la prise de liberté du réalisateur vis-à-vis de la structure et du rythme du film : « cinéma fondé sur la structure dans lequel la forme d'ensemble, prédéterminée et simplifiée, constitue l'impression principale produite par le film. »²⁹³. P. Adams Sitney par la suite nous explique la différence entre le cinéma lyrique et structurel. Elle se situe dans le point de vue : dans le cinéma lyrique, le point de vue est majoritairement à la première personne, on s'attarde sur la persistance rétinienne et l'œil anatomiquement, là où le cinéma structurel ne s'attarde pas sur l'œil,

293. SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire – L'avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, 2002, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'avant-garde », p. 329.

il ne se préoccupe pas du point de vue mais de l'agencement du film. De même que le cinéma lyrique se soucie peu de la structure et des effets de boucle, de surimpression, etc. Selon P. Adams Sitney, le précurseur du cinéma structurel serait Andy Warhol, qui n'avait que faire du romantisme proposé par Stan Brakhage. On constate dans plusieurs de ses premières œuvres, le plan fixe, comme dans *Sleep*²⁹⁴ ou *Empire*²⁹⁵. Tous ces films se rapportent « à la nature hypnotique du regard et au pouvoir de l'artiste sur le regard »²⁹⁶.



Extrait du film «Sleep» de Andy Warhol (1964)

3.8.3 Plan fixe, surimpression, flicker et boucle

Comme expliqué dans le point précédent, le film structurel accentue et travaille sur la forme plus que sur le contenu. Pour y parvenir, les cinéastes utilisent plusieurs méthodes bien distinctes.

« Le cinéma structurel insiste davantage sur la forme que sur le contenu, minimal et accessoire. Les quatre caractéristiques du cinéma structurel sont : plan fixe (image

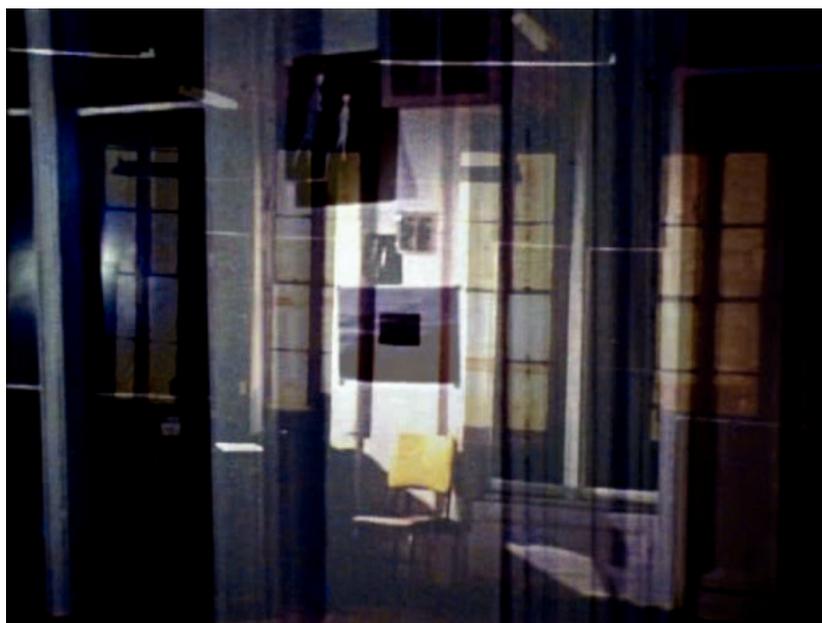
294. WARHOL Andy, *Sleep*, 321 min, 1963.

295. WARHOL Andy, *Empire*, 485 min, 1964.

296. SITNEY P. Adams, *op. cit.*, p. 332.

fixe du point de vue du spectateur), effet de clignotement, tirage en boucle et refilmage d'écran. »²⁹⁷.

Les quatre caractéristiques citées par P Adam Sitney correspondent aux quatre méthodes potentiellement employées par le cinéma structurel. Il serait bon d'en préciser certaines. L'effet de clignotement a pour objectif de privilégier l'intervalle plutôt que le photogramme comme dans l'œuvre *Flicker* de Tony Conrad citée antérieurement. Gilles Deleuze parle ainsi de « vibration de la matière »²⁹⁸. Le tirage en boucle provoque des phénomènes de décalage, de répétition, de surimpression, d'écho. Et le refilmage d'écran, c'est ce qui permet de remplacer l'espace de la perception par un espace sans profondeur, granuleux. Cet espace granulaire est obtenu à la suite de surimpressions de refilmage ou par un réenregistrement des images sur un écran. Chaque procédé sera détaillé au fur et à mesure.



Extrait du film «Wavelength» de Michael Snow (1967)

Dans le travail de Michael Snow, on retrouve une notion hypnotique, voire d'immersion du spectateur dans l'écran, notamment dans *Wavelength*²⁹⁹, film qui nous montre un zoom de quarante cinq minutes. L'artiste nous dit :

297. *ibid*, p. 329.

298. DELEUZE Gilles, *Cours no 8*, sur l'image-mouvement, du 26 janvier 1982.

299. SNOW Michael, *Wavelength*, 45 min, 1967.

« Je pensais essayer de faire une énonciation de pur espace et temps filmique, un équilibre d'« illusions » et de « faits », le tout centré sur la vision. L'espace commence à l'œil de la caméra (du spectateur), est « construit sur le vide », puis sur l'écran et dans l'écran (esprit) [...], le son est synchrone, musiques et dialogues et s'unit à un son électronique, une onde sinusoïdale qui, en quarante minutes, passe de sa note la plus basse (50 Hertz par seconde) à celle la plus haute (12 000 Hertz par seconde). C'est un glissando complet, alors que le film est un crescendo et un spectre désagrégé qui tente de se servir des dons de prophétie et de mémoire que seuls le cinéma et la musique peuvent nous offrir. »³⁰⁰

Michael Snow souligne ici le pouvoir de ces arts du temps. On a le sentiment d'avoir en face de nous un *stagnum*³⁰¹, quelque chose qui bouge sans se déplacer. Dans *Wavelength*, on peut constater parfois des actions, des personnes qui viennent dans le cadre, etc. Seulement ce sont toujours des actions qui n'ont pas de but, des actions sans intérêt. C'est seulement à la fin du zoom que l'on constate un semblant de scénario, une logique que l'on ne découvre que si l'on a l'endurance de voir le film dans son intégralité. Cette façon d'utiliser le cinéma me rappelle les tentatives musicales et l'endurance de La Monte Young pour atteindre la transe.



Extrait du film «Passage à l'acte» de Arnold Martin (1993)

300. *Film culture*, no 46 (automne 67), p. 1, repris dans SNOW Michael, *The Collected Writing of Michael Snow*, Waterloo, éd. Wildried Laurier University Press, 1994.

301. AVRON Dominique, *Le scintillant*, éd. Presses universitaires de Strasbourg, 1994, p. 88.

Il existe une autre méthode permettant de jouer sur la temporalité du film, cette fois, par la répétition et le rythme de celui-ci, je prends pour illustrer ce propos l'exemple du film *Passage à l'acte*³⁰² de Martin Arnold qui déconstruit ce scénario journalier en démantelant son prolongement logique, ainsi il désoriente le temps et le rend saccadé, par une multitude de répétitions très brèves comme des séries de sursauts. Un autre cinéaste qui se trouve être d'un très grand intérêt, en ce qui concerne ma pratique, par l'emploi de la répétition et de la boucle, est George Landow notamment dans son film *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, etc.*³⁰³ (Film où apparaissent des perforations, une bordure de lettres, des particules de poussière, etc.) Ce film procède du *found footage* car l'image provient d'un test de film commercial sur lequel on ne voit rien d'autre à l'origine qu'une femme regardant la caméra, dont le seul mouvement est un clignement d'œil seulement sur la moitié de l'image, l'autre moitié étant occupée par une rangée de perforations avec des lettres. Au tirage du film *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, etc.*, George Landow demanda au laboratoire de ne pas nettoyer une saleté qui se trouvait être sur le film et de faire une collure propre qui cacherait les répétitions en boucle. Le résultat du film se forme en un objet trouvé ramené à une structure simple mise en boucle. Le visage de la femme est fixe hormis le clignement de l'œil, les perforations flottent doucement avec les lettres qui offrent une rythmique tout autour. Plus loin dans le film, la saleté commence à s'incruster, le film se termine ainsi, dégradé par l'usure.



Extrait du film «Film in Which there appear Edge Lettering Sprocket Holes, Dirt Particles, etc» de George Landow (1967)

302. ARNOLD Martin, *Passage à l'acte*, 12 min, 1993.

303. LANDOW George, *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, etc.*, 6 min 08 s, 1965.

Je cite également *Bardo Follies*³⁰⁴ qui, selon P. Adams Sitney, se réfère au *Livre des morts tibétain*³⁰⁵. Ce film débute par la vision en boucle d'une armada qui se trouve à l'arrière-plan d'une femme qui nage inlassablement vers le spectateur à chaque retour de boucle. Quelque temps plus tard, cette même boucle est subdivisée en plusieurs cercles sur fond obscur. Les photogrammes se trouvant au milieu des cercles se mettent à se consumer, engendrant un amas détérioré, grelottant, de couleur jaune. Irrémédiablement, c'est l'écran intégral qui se décompose délicatement dans un flou granuleux. La totalité de l'écran palpite et frissonne de celluloïd en feu, mais la résistance dégressive de la boucle habituelle est gardée toute la durée de ce film, où la pellicule paraît trépasser. Le cinéaste passe ainsi du figuratif au figural.

« Après un long moment, l'écran se sépare en bulles créées par la lampe du projecteur qui brûle l'émulsion de différentes couleurs selon le côté de l'écran. Des variations de mise au point font perdre aux bulles leurs formes et les dissolvent les unes dans les autres. Enfin, une quarantaine de minutes après la première boucle, l'écran passe au blanc. »³⁰⁶

P. Adams Sitney illustre les différents intérêts et tentatives de George Landow au fur et à mesure de ses films. Je le cite :

« Les films structurels de Landow sont tous fondés sur des situations simples : la différence entre énonciation et regard (Fleming Faloon), l'intérêt visuel intrinsèque d'une image de film (Film in Which[...]), l'intervention sur la lumière pure prisonnière d'une image ridicule (Bardo Follies) et l'écho d'une illusion (The Film That Rises to the Surface of Clarified Butter). »³⁰⁷

Autre méthode que je reprends très couramment dans mes vidéos, visible notamment dans le travail de Peter Tscherkassky particulièrement dans *Outer Space*³⁰⁸. Film réalisé en *found footage* à partir de fragments, de séquences, de films d'horreur. Par

304. LANDOW George, *Bardo Follies*, 20 min, 1967.

305. PADMASAMBHAVA, *Le livre des morts tibétain*, Paris, éd. J'ai lu, coll. « Aventure secrète », 2015.

306. SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire – L'avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, 2002, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'avant-garde », pp. 344-345.

307. *ibid*, p. 345.

308. TSCHERKASSKY Peter, *Outer Space*, 10 min, 1999.

la surimpression des images, Peter Tscherkassky nous emmène dans un univers où le temps est lacéré, cette sensation est provoquée par la réinjection en continu des photographies les uns sur les autres, en superposant des fragments découpés et prélevés de films d'épouvantes. Il procédera de même pour le film *Instructions for a Light and Sound Machine*.³⁰⁹ C'est une méthode que je trouve particulièrement intéressante, tant par l'impression qu'elle donne à l'image qui se retrouve confuse et troublée, que par celle donnée au temps qui se trouve alors indéterminé.



Extrait du film «Eureka» de Ernie Gehr (1974)

J'emploie souvent ces mêmes méthodes structurelles mais avec cette différence : ayant un profond respect pour les bobines, qui ne sont généralement pas les miennes, la dégradation directement sur la pellicule, qui se trouve être la matière première du film de famille, m'est impossible. Ces procédés sont donc utilisés et mis en œuvre par le moyen du montage numérique. Comme nous l'avons vu antérieurement, je procède par un re-filmage, méthode qui fut également employée par les cinéastes structurels tels qu'Ernie Gehr et son film *Eureka*³¹⁰, re-filmage d'un vieux film qui nous donne à voir la rue Market Street, à San Francisco au début du XXe siècle. À l'origine, le film est constitué d'un seul plan mis en boucle où la prise de vues se situe sur un tramway. On peut

309. TSCHERKASSKY Peter, *Instructions for a Light and Sound Machine*, 16 min 20 s, 2005.

310. GEHR Ernie, *Eureka*, 30 min, 1974.

clure ce chapitre avec un exemple puisé dans le genre cinématographique de fiction, plus précisément de la nouvelle Hollywood. En 1971, le film *Macadam à deux voies*³¹¹ de Monte Hellman a de quoi dérouter les spectateurs, car le film se termine sur un événement structurel qui provoque une sortie soudaine de la diégèse initiale.

311.HELLMAN Monte, *Macadam à deux voies*, 102 minutes, 1971.

3.9 Le journal filmé et le film journal de Jonas Mekas

Pour le film journal de Jonas Mekas, *Walden*³¹² ou *Reminiscences of a Journey to Lithuania*³¹³, Jonas Mekas adopte comme matériel cinématographique le film 16 mm et une caméra Bolex H16. Il commencera d'abord par filmer sous la contrainte (son but à la base était de faire un film entier et non des fragments). C'est donc par manque de temps que Jonas Mekas décide, chaque fois qu'il a un moment de répit, ne serait-ce que de quelques secondes, de prendre sa caméra et de filmer. C'est à partir de cette contrainte qu'il fera une multitude de fragments de sa vie quotidienne. « Si je peux filmer dix secondes, je filme dix secondes. Je prends ce que je peux, désespérément. »³¹⁴ Par cet effet de contingence, de plans, provoqué par l'aspect fragmentaire de son journal filmé, il crée quelque chose de plus vrai, de plus proche de la vie qu'une narration construite. Puisque la vie est une série de contingences.



Extrait de «Walden» de Jonas Mekas (1969)

312. MEKAS Jonas, *Walden*, 177 min, 1969.

313. MEKAS Jonas, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 88 min, 1972.

314. Texte de conférence sur *Reminiscence of a Journey to Lithuania* (1950-1971/1972) donnée par Jonas Mekas, le 26 août 1972, au Flaherty Seminar (Vermont). Il a été publié dans *The Avant-garde film – A Reader of Theory and Criticism*, textes réunis et présentés par P. Adams Sitney, New York, New York University Press, Anthology Film Archive Series, 1978. [N.D.T]

P. Adams Sitney parlera « d'autobiographie romantique »³¹⁵ dans le sens où le terme romantique signifie « la relation du passé au présent »³¹⁶. Le temps passé suggère le temps qui s'est écoulé lors de la prise, le passé est donc remis au présent tout en étant absent. Selon Claudine Eizykman, il y a une « réconciliation du passé et du présent dans *Walden* et une abréaction psychique »³¹⁷, une sorte de libération affective qui suit la survenue dans la conscience d'une émotion jusqu'alors refoulée en raison de sa particularité douloureuse et un achèvement culturel dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. P. Adams Sitney analyse une différence entre *Walden*, qu'il considère comme étant un véritable film-journal, ce sens signifie le « journal tenu par une personne sur les événements de sa vie, ses réflexions et ses observations »³¹⁸, et *Reminiscences of a Journey to Lithuania* qui est un mélange entre le film-journal et le film autobiographique. Ce dernier désigne une forme de cinéma où le temps de l'expérience cinématographique et celui de la vie sont dissociés. A contrario, le cinéaste qui adopte pour genre le film-journal « fait comme si le temps du cinéma était celui de son vécu »³¹⁹. Dans les films de Jonas Mekas comme dans les films de famille, il n'y a pas de logique interne, pas de construction stricte ; juste des suites de fragments.

Par la suite, Jonas Mekas se penche sur la question des sons qu'il pourrait apposer sur ses images. D'ordinaire les sons qu'il prend sont ceux filmés en prise directe. Pour lui les sons sont, de la même manière que les images, une suite de souvenirs ou de notes, car ils sont recueillis aux mêmes instants. Il ajoute tout de même parfois une musique qu'il apprécie et met en boucle : « J'ai pensé que cette boucle sonore m'aiderait à faire tenir tous les morceaux disparates ensemble. »³²⁰ Vient ensuite dans son travail la volonté

315. SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire – L'avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, 2002, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'avant-garde », p. 322.

316. EIZYKMAN Claudine, « Mekas Film mémoire », dans catalogue d'exposition *Jonas Mekas*, Paris, éd. Galerie nationale du jeu de paume, 1992, p. 21.

317. *ibid*, p. 21.

318. *ibid*, p. 23.

319. *ibid*, p. 21.

320. Texte de conférence sur *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1950-1971/1972) donnée par Jonas Mekas, le 26 août 1972, au Flaherty Seminar (Vermont). Il a été publié dans *The Avant-garde film – A Reader of Théory and Criticism*, textes réunis et présentés par P. Adams Sitney, New York, New York University Press, Anthology Film Archive Series, 1978. [N.D.T]

de montrer son œuvre, donc quelque chose de privé vers une diffusion publique. David E. James³²¹ soulève deux ruptures dans le travail de Jonas Mekas. D'abord du point de vue politique, il nous éclaire sur « la relation dialectique du politique et de l'artistique, de l'individu et de la société, du cinéaste indépendant et de la société capitaliste. »³²² Jonas Mekas, par ses films indépendants, propose une séparation avec le cinéma industriel qui engendre ainsi une économie propre au cinéma *underground* qui permet « l'abandon de la narration »³²³. Puis une seconde rupture avec le « passage de l'état du journal filmé (filmages) à celui de produit, le film journal, qu'il faudrait entendre comme le passage du domaine privé au domaine public, de la valeur d'usage à la valeur d'échange »³²⁴. C'est ainsi que Jonas Mekas crée son style particulier.

Cette volonté de rendre publics ces fragments provoque un changement, une sélection de ceux-ci se met en place. De même que pour mes vidéos extraites de film de famille, Jonas Mekas, par procédé d'élimination, amène un nouvel aspect formel beaucoup plus apte à prétendre à une projection publique. Le spectateur pourra ainsi appréhender « des voyages visuels »³²⁵. D'ailleurs le titre *Walden* provient du livre de Henry David Thoreau³²⁶, dans lequel il fait part de ses interrogations, de ce qu'il entend, voit, ressent, dans une attention contemplative, une circonspection, une méditation. De même que dans le film de Jonas Mekas, *Walden*, « on peut déceler l'exercice acéré d'une contemplation et d'une méditation visuelle »³²⁷. Dans les films de Jonas Mekas, on distingue deux points de vue, celui de l'objet ici, maintenant qui se fait filmer et celui du cinéaste qui est là, à l'instant et qui voit l'objet. Sa caméra tente de capter les coïncidences entre la temporalité appréhendée du cinéaste et celle du film, une volonté de montrer une indépendance et une

321. JAMES David E., « Film Diary / Diary Film », dans *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton, éd. Princeton University Press, 1992.

322. JAMES David E. cité par EIZYKMAN Claudine, dans « Mekas Film Mémoire », dans catalogue d'exposition *Jonas Mekas*, Paris, éd. Galerie nationale du jeu de paume, 1992, p. 22.

323. *ibid*, p. 22.

324. *ibid*, p. 22.

325. *ibid*, p. 23.

326. THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, éd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990.

327. EIZYKMAN Claudine, *op. cit.*, p. 23.

union du temps. Cette union peut avoir lieu uniquement si l'on n'établit pas de mise en scène, si l'on n'attend pas ce que l'on cherche, si l'on n'a pas la volonté de faire.

3.10 Le cinéma lyrique du quotidien de Stan Brakhage

Le genre lyrique que Jonas Mekas a appelé le journal filmé n'a pas reçu le nom qu'il aurait fallu. Car selon P. Adams Sitney, cela n'est pas vraiment un journal si on le définit comme étant une suite de séquences datées chronologiquement. Il y a trois catégories : le journal, les notes, les esquisses à l'opposé d'œuvres abouties, construites, finies. De plus, certains artistes n'acceptent pas ce terme pour qualifier leur pratique ; Andrew Noren refusa, lui, d'être désigné comme étant un cinéaste du journal filmé, selon lui le présent ne devient toujours fatalement que des brins de nostalgie. L'idée du journal est trop réductrice :

« Ma tentative d'enregistrer cette tempête lumineuse de beauté spectrale qui faisait rage autour de moi était vouée à l'échec, comme toujours. Car c'étaient et ce sont bien des spectres : les gens ont maintenant vieilli au point de devenir méconnaissables, les animaux sont en poussière depuis longtemps, les pièces elles-mêmes sont démolies ; tout ce qui en reste, c'est une bande de plastique en train de s'abîmer, avec quelques ombres approximatives qui vont vite s'effacer. »³²⁸

Une œuvre lyrique du quotidien se base sur la mémoire instantanée, spontanée en relation avec un moment présent, au sein d'une expérience directe ou qui vient tout juste à l'instant d'être passée. C'est un genre qui se trouve être très proche du film de famille, à la différence que celui-ci est libéré de tout repère historique, de panoramique descriptif, de reconnaissance, de plan descriptif avec tante Agathe, le chien Cristobal, etc.

« Si l'avant-garde dans le film lyrique du quotidien partage avec le film de famille l'importance donnée aux lieux aux fêtes familiales et au fait de capter l'apparence des gens et des choses pour lutter contre le temps, elle est aussi particulièrement sensible aux substances, aux nuances d'intensité lumineuse, et à l'expression de certains états d'esprit à travers la manipulation du temps par le cinéaste dans sa représentation des évènements. »³²⁹

328. MACDONALD Scott, *A Critical Cinema 2 – Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, University of California Press, 1972, p. 187.

329. SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire – L'avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, 2002, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'avant-garde », p. 402.

Le film de famille possède généralement un montage plutôt rapide, là où dans le film lyrique du quotidien, on peut laisser place à la contemplation. Peter Hutton, cinéaste et ex-marine sur les navires marchands, a pour habitude de cette contemplation, du plan large et long. Il dira : « Le fait d'être sur un bateau m'a forcé à ralentir et m'a laissé le temps de regarder. »³³⁰ Dans ses titres, qui sont très proches de ceux que l'on peut percevoir sur les bobines³³¹, on peut lire *July '71 in San Francisco*, *Living at Beach Street*, *Working at Canyon Cinema*, *Swimming in the Valley of the Moon*³³² suivi de Peter Hutton. Stan Brakhage a très peu exploré ce genre, même s'il a participé à son émergence en tant qu'influence. « L'œuvre lyrique du quotidien insiste sur la présence pour évoquer l'absence, remplit l'image de la vie pour évoquer la mort et représente la solitude et le repli sur soi à travers des hyperboles de sociabilité, de fêtes, de cérémonies. »³³³ Lorsque Jonas Mekas filme *Reminiscences*, il filme moins New York que son enfance, une vision de New York fantasmée par la vision de l'enfance. On suggère l'autobiographique dans le cinéma lyrique du quotidien tout de même. Au montage, on opère avec des intertitres et une voix *off*, ainsi que parfois de la musique pour tout relier. P. Adams Sitney parle d'une « lente révélation d'une âme méditant sur elle-même »³³⁴.



Extrait de «Friendly» de Warren Sonbert (1989)

330. SITNEY P. Adams, *op. cit.*, p. 407.

331. Comme les titres que j'attribue généralement à mes poèmes plastiques chronographiques.

332. HUTTON Peter, *July '71 in San Francisco*, *Living at Beach Street*, *Working at Canyon Cinema*, *Swimming in the Valley of the Moon*, 35 min, 1971.

333. SITNEY P. Adams, *op. cit.*, p. 403.

334. *ibid*, p. 404.

Dans les films de Warren Sonbert, il n'y a aucune logique dans la succession des plans, ce qui abolit le sens de ces événements quotidiens. Comme dans les fragments de *Friendly Witness*³³⁵, il détermine certains de ses films tout de même selon des thèmes suivant une musicalité. Ses films sont des « mélodies du monde [...], ses films sont les chapitres d'une œuvre sans fin. »³³⁶ qui rappellent la structure et l'évolution d'une sonate de Mozart.

« Le luxe qui consiste à contempler les choses les plus simples, peut souvent être une révélation en soi et peut aussi produire du sens sous forme de métaphore. [...] il y a souvent la volonté d'arrêter le temps, tout en laissant le temps être un élément prépondérant puisqu'il nous révèle quelques petites choses sur l'image. »³³⁷

Le film lyrique du quotidien est très proche de ma pratique, tout comme il est proche du film de famille, il est également dans l'attente d'une relation esthétique au temps présent, passé, et à la méditation.

« Le film lyrique donne au cinéaste derrière la caméra le premier rôle du film. Les images du film sont celles qu'il voit filmées de manière à ce qu'on n'oublie jamais qu'il est là et que l'on sache comment il réagit à sa propre vision. Dans la forme lyrique, il n'y a plus de héros ; à l'inverse, l'écran est rempli de mouvements, et ces mouvements de la caméra comme du montage reflètent l'idée de la vision d'une personne. Les spectateurs sont témoins de l'intense expérience visuelle de cette personne. »³³⁸

L'acte de filmer ici est différent de celui de l'amateur car il se fait en pleine conscience des sensations ressenties sur l'instant. Dans *Whiteye*³³⁹ de Stan Brakhage, le caméraman devient une référence centrale pour la réalisation du film qui devient une monstration de sa propre subjectivité, voire de son propre corps. « On ne perçoit à nouveau que les parties de lui-même que l'homme est en mesure de voir, dans son environnement extérieur, sans l'aide d'un miroir : son bras et, répété plusieurs fois, son ombre. »³⁴⁰ Le sujet filmant

335. SONBERT Warren, *Friendly Witness*, 22 min, 1989.

336. SITNEY P. Adams, *op. cit.*, pp. 405-406.

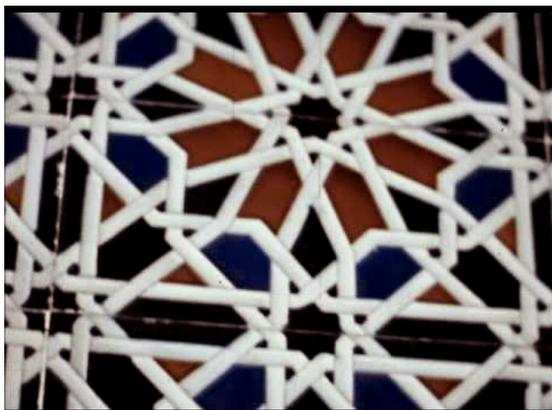
337. *ibid*, p. 407.

338. *ibid*, p. 159.

339. BRAKHAGE Stan, *Whiteye*, 8 min, 1957.

340. SITNEY P. Adams, *op. cit.*, p. 161.

devient une sorte de modulator³⁴¹ pour la construction du film. P. Adams Sitney parle de film autobiographique et en citant l'œuvre *Anticipation of the Night*³⁴² précise que « pour la première fois Stan Brakhage réalise pleinement une fusion dialectique entre l'image figurée sur l'écran et la réaction du sujet cinéaste à cette image »³⁴³. Comme si une caméra que l'on tenait dans les mains filmait à l'insu de celui qui la porte mais en plus réfléchissait elle-même sur ce qu'elle filme au moment où elle filme. Je trouve un très bon exemple de caméra frivole dans le film lyrique *Arabesque for Kenneth Anger*³⁴⁴, où Marie Menken nous donne l'impression que le spectateur incarne la vision d'un touriste qui aurait filmé sans le savoir un tas d'arabesques dès lors mis en mémoire sur un fond de musique arabo-andalouse.



Extrait de «Arabesque for Kenneth Anger» de Marie Menken (1958-1961)



Extrait de «Anticipation of the night» de Stan Brakhage (1958)

C'est ainsi que le film lyrique offre une nouvelle définition de l'unité de mesure du cinéma. Le plan n'est plus l'unité première, mais le photogramme. Car la notion de plan est détruite au profit d'un montage par le photogramme, beaucoup plus proche de l'instant et du vif. Tandis que le photogramme est un fragment d'un plan, le plan est un fragment

341. Système de proportions architecturales [à partir de silhouette humaine standardisée], breveté en 1945 par Le Corbusier, définition consultée sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/Modulor/51983?q=modulor#51859>

342. BRAKHAGE Stan, *Anticipation of the Night*, 42 min, 1958.

343. SITNEY P. Adams., *op. cit.*, p. 162.

344. MENKEN Marie, *Arabesque for Kenneth Anger*, 5 min, 1958-1961.

du film. Le photogramme, à la manière d'une photo, a la capacité de générer des histoires alors même qu'il se trouve être un élément au sein d'un tout, qui constitue lui-même une seconde histoire, celle du film. Le plan est constitué d'une suite de photogrammes qui varie plus ou moins sur la structure de l'image. « Ce sont pourtant ces variations, à peine perceptibles, qui donneront, projetées sur un écran, l'apparence du mouvement. »³⁴⁵ Se jouer du photogramme a de nombreux avantages pour la constitution d'un film :

« Le photogramme lève la contrainte du temps filmique ; [...] Le photogramme, en instituant une lecture à la fois instantanée et verticale, se moque du temps logique (qui n'est qu'un temps opératoire) ; il apprend à dissocier la contrainte technique (le tournage), du propre filmique, qui est le sens. »³⁴⁶

Il en serait de même pour un montage discrédant :

« L'existence de la ciselure sur les photogrammes d'un film et celle du montage discrédant excluent désormais un montage horizontal (correspondances synchroniques ou contrapuntiques³⁴⁷ entre images et son) au profit d'un montage vertical (photogramme après photogramme, particules sonores après particules sonores). »³⁴⁸

En prenant, comme référent au montage, le photogramme, le cinéma lyrique s'offre la liberté de jouer sur le temps et le sens du film. Au cours de son œuvre, Stan Brakhage offre une vision plus romantique de l'action de filmer. Il écrit dans *L'œil de la caméra*³⁴⁹ que le modèle de caméra, hérité des perspectives du XIXe siècle est un modèle lisse, parfait, qui ne représente pas la subjectivité d'un individu. La vision que Brakhage dénonce est celle qui provient d'un œil éduqué, ayant appris la perspective de la Renaissance et les couleurs dès l'enfance. L'œil est, de nos cinq sens, celui qui va le plus perdre son innocence. Il va tout enregistrer, tout classer, là où certaines choses nous échappent encore dans les autres sens. Selon lui, la caméra est également une idée de la vue d'un

345. PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, éd. Nathan université, 1999, p. 304.

346. BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris, éd. Seuil, coll. « Tel quel », 1982, p. 61.

347. Relatif au contrepoint ; thème secondaire qui se superpose à autre chose. Définition consultée sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/contrepoint/18854>

348. DEVAUX Frédérique, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'Avant-garde », 1992, p. 303.

349. BRAKHAGE Stan, « *L'œil de la caméra* », dans *Métaphores et vision*, Paris, éd. Centre Georges Pompidou, 1999, p. 2.

cinéaste. Au nom de l'œil, Stan Brakhage va modifier sa caméra, sa vitesse, sa pellicule, déformer ses objectifs, etc. Voir, c'est également être sensible au moindre détail que l'œil convoque. La persistance rétinienne permet de capter un photogramme dans le creux de nos paupières. On peut penser que Stan Brakhage avait pour quête une étude métaphysique des réactions charnelles aux sources lumineuses environnantes. Ainsi qu'à tous les phénomènes entoptiques³⁵⁰ provenant de l'œil anatomique lui-même, comme les myodésopsies³⁵¹, ou les phénomènes de source étincelante, comme les phosphènes³⁵² et la persistance rétinienne qui se retrouve à être le centre de mes préoccupations photographiques.

350. La visualisation des propres éléments internes à l'œil. Définition consultée sur <http://www.snof.org/encyclopedie/pages-encyclopedie-de-la-vue>

351. Les corps flottants du vitré, pour se rendre compte de leur présence, il suffit de fixer un ciel bleu ou une page blanche pour les voir se déplacer devant soi, flottant dans le vitré. Définition consultée sur <http://www.snof.org/encyclopedie/pages-encyclopedie-de-la-vue>

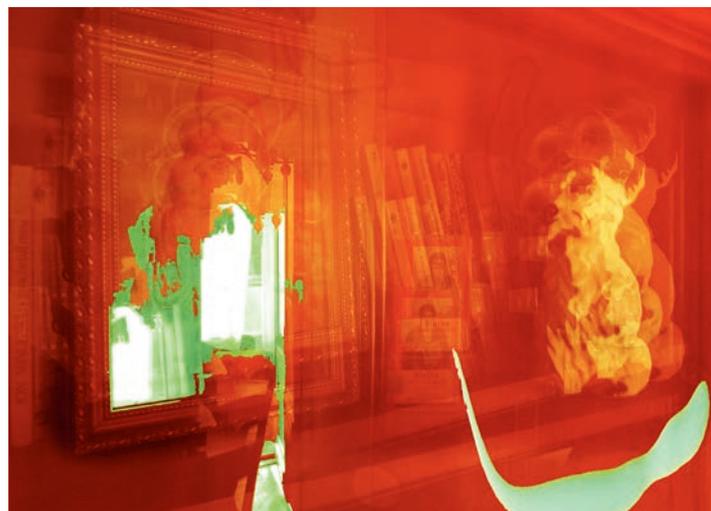
352. Sensation devant l'œil d'éclairs lumineux, bleutés ou blancs, mieux visibles la nuit et qui se répètent souvent au même endroit. Définition consultée sur <http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/>



Photographie Test n°1 «L'Oscar» 4000x3000 px (2015-2016)



Photographie Test n°3 «Le Piano» 4000x3000 px (2015-2016)



Photographie Test n°4 «Le Coton de Tuléar» 4000x3000 px (2015-2016)

Ce triptyque d'images est généré à partir d'une perception éminemment subjective qui est bien souvent difficile à traduire en photographie de manière exacte car elles sont éphémères. Le seul moyen de pouvoir les garder en mémoire, de les préserver, est donc de les dessiner schématiquement puis les créer à l'aide de photomontages. En cela, on peut penser à une recherche métaphysique sur la relation qu'entretient, inconsciemment, notre corps à la lumière, à une sorte de photogramme naturel, qui serait cette fois, la plus petite unité de prise de vues de notre corps.

« C'est alors en effet qu'entre en vigueur ce qu'on appelle le phénomène des images rémanentes positive qui [...] consiste simplement en ce que l'œil voit encore l'espace d'un instant et à l'endroit où il se trouvait un objet qu'il vient d'y voir mais qui a déjà disparu ou été déplacé – et ce, parce que l'excitation des fibres nerveuses ne diminue que lentement. »³⁵³

On peut distinguer qu'il y a deux façons de garder une image dans le creux de nos nerfs optiques sur fond de paupière. Les deux images sont rémanentes, l'une se découvre aux couleurs naturelles à 1 seconde d'exposition pour 8 secondes de résistance³⁵⁴, et l'autre à 10 secondes d'exposition pour 40 secondes de résistance, aux couleurs complémentaires. Pour revenir à Brakhage, il est tout à fait certain que l'artiste était très sensible à ces phénomènes physiologiques qu'il aimait traduire plastiquement par le choix de l'abstraction, ce qui va beaucoup consolider certaines de mes appréhensions vidéo-graphiques. « Au jeu permanent des formes et des couleurs qui se forme sous la paupière fermée et parfois à la surface de l'œil. »³⁵⁵ Ces tentatives peuvent être vues dans le film *Dog Star Man*³⁵⁶, certains plans sont principalement rougeâtres et offrent des effets qui rappellent la vue intérieure d'un frottement de paupière fatiguée et la sollicitation des nerfs optiques qui offre des motifs, des étoiles. Pour Stan Brakhage, le rêve qui devance notre réveil est celui qui va composer notre journée. C'est pour cela que Stan Brakhage a

353. KITTNER Friedrich, *Médias optiques – Cours berlinois*, 1999, traduit par Anais Carvalho, Tamara Eble, Ève Vayssière et Slaven Waelti sous la direction d'Audrey Rieber, avec une introduction de Peter Berz, Paris, éd. L'harmattan, série « Esthétique allemande », 2015, p. 176.

354. La résistance des sens, de l'image dans les nerfs optiques, peut varier suivant deux facteurs, deux valeurs : la chrominance (valeur de couleur) et la luminance (valeur de luminosité).

355. SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire – L'avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, 2002, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'avant-garde », p. 167.

356. BRAKHAGE Stan, *Dog Star Man*, 78 min, 1961-1964.

cette volonté, du moins dans *Dog Star Man*, de montrer une confusion entre trois étapes. Premièrement, l'étape du rêve, des images mentales, deuxièmement, l'étape de la matière, de nos paupières et de nos visions anatomiques et troisièmement, l'étape de la réalité extérieure. Telles sont les trois étapes de notre vision que le film de famille peut aussi suggérer. Car, en plus de nous montrer l'onirisme et les images mentales, comme nous l'avons vu précédemment, puis une réalité extérieure et antérieure, le film de famille peut, par un phénomène interprétatif de certaines séquences ratées, nous laisser suggérer des phénomènes entoptiques.

Stan Brakhage, au cours de sa vie, connut l'amour et comprit avec ce sentiment que la création ne se trouvait pas dans l'individu. Le mélodrame, convoqué dans tous ses films jusqu'à *Anticipation of the Night*, était dû à une réalité extérieure superficielle provoquée par sa personne. Stan Brakhage s'est débarrassé de son mélodrame comme source d'inspiration. Sa quête de l'universel ne se fait pas par l'ego mais dans un autre noyau beaucoup plus complet et plus puissant que celui-ci. « Avant j'avais le sentiment du centre qui rayonne. Maintenant je m'intéresse aux rayons. »³⁵⁷ Pour Stan Brakhage, c'est la tentative de sortir de l'individu humain qui permet la création de choses essentielles, universelles. « Ainsi les films s'expriment, non par le geste, mais par l'action très réelle de sortir. Je vis l'action plus intense et immédiate, dans cette tension à travers le pouvoir de tout cet amour. »³⁵⁸ L'émotion créatrice est une émotion qui se situe dans l'extraordinaire :

« Celle-ci n'a plus rien à voir avec les pressions de la société, ni avec les contestations de l'individu. Elle n'a plus rien à voir avec un individu qui conteste ou même invente, ni avec une société qui contraint, qui persuade ou même fabule. [...] Et qu'est-ce que cette émotion créatrice, sinon précisément une mémoire cosmique, [...] qui libère l'homme du plan ou du niveau qui lui est propre, pour en faire un créateur. »³⁵⁹

Nous reviendrons sur le point de vue ontologique du cinéma dans le chapitre 3.

357. *Film Culture* no 30 (automne 1963), trad. « Introduction », entretien de Stan Brakhage par P. Adams Sitney, publié en introduction de *Métaphors on vision*.

358. LEBRAT Christian, *Pour présenter Stan Brakhage*, Paris, éd. Paris expérimental, coll. « Les cahiers de Paris Expérimental », 2001, p. 30.

359. DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme*, ch. 5, « L'élan vital comme mouvement de la différenciation », Paris, éd. Presses universitaires de France, 1966, p. 117.

3.11 Pratique vidéographique

Nam June Paik, considéré comme le père fondateur de l'art vidéo, n'échappe pas à la règle hypothétique comme quoi le film et la vidéo de famille sont à l'origine de l'avènement de nombreuses techniques permettant un accès à ces outils de captation audiovisuelle en dehors des canons ciné- et vidéo-graphique. En 1967, une firme japonaise du nom de Sony développe alors le Portapack DV-2400 qui inaugure le tout début de la vidéo amateur avec les toutes premières caméras accompagnées de magnétoscopes en guise de « sacoche » mais il faudra encore attendre une dizaine d'années tout de même pour que cela devienne le nouveau paradigme de la captation audiovisuelle amateur. Nam June Paik saisit l'occasion et dès 1965 acquiert une Portapack DV-2400, avec laquelle il filme sa première vidéo recensée à ce jour, *Button Happening*³⁶⁰. On y voit le vidéaste en devenir, déboutonner et reboutonner sa veste à plusieurs reprises. Cet acte ordinaire est ici magnifié et devient un hommage à George Maciunas, pour qui répéter n'importe quel geste du quotidien plus de vingt fois permet de l'extraire du flux continu de la vie. Cette idée de répétition comme procédé d'extraction et de transfiguration évoluera pour moi en véritable enjeu plastique et vidéographique.



Extrait de «Button Happening» de Nam June Paik (1965)

360. PAIK Nam June, *Button happening*, 2 min, 1965.

Le journal filmé évoluera pendant l'ère analogique, on peut citer l'œuvre *Granny's Is*³⁶¹, tourné en Hi8 par David Larcher, le titre fait directement référence aux pouvoirs de l'image en mouvement. Malgré le décès de sa grand-mère, le vidéaste reconstitue sa présence en rétablissant une mémoire par le pouvoir vidéographique. « Les images ont été tournées aux alentours de Noël 1982, 1983 et 1984, dans la chambre que ma grand-mère occupait depuis 1943. Après sa mort, j'ai repris son journal et ses albums de photographies. J'ai reconstitué la chambre telle qu'elle apparaissait dans une petite aquarelle qu'elle avait faite en 1945, et dont je me souvenais, enfant. J'ai tourné seul dans cette chambre, en faisant surgir ces images d'elle. Je me sentais comme un jardinier qui cultive ses souvenirs en les taillant ou en les greffant. Grâce à ce travail, *Granny's Is...* »³⁶² Cette œuvre réaffirme ce que l'article de presse du journal *La Poste* du 30 décembre 1985 concluait, à savoir : « la mort cessera d'être absolue ».



Extrait de «Granny's is» de David Larcher (1990)



Extrait de «D'où viennent les nuages» de Joël Bartolomeo (1994)

De 1991 à 1995, le vidéaste Joël Bartoloméo entreprend la constitution d'une vidéo de famille en utilisant un caméscope Sony Hi8. C'est à cette période que l'on distingue une véritable confusion aux frontières du cocon familial et de l'œuvre d'art vidéo. Avec ces scénettes en plan séquence de la vie quotidienne, l'artiste devient un véritable anthropologue de sa propre vie familiale. Ses vidéos traduisent une représentation, un paradigme de l'intime tel qu'il est conçu dans les vidéos de famille. Cependant le caméscope est souvent posé, comme étant un objet de la pièce captant la scène qui s'y

361. LARCHER David, *Granny's Is*, 78 min, 1990.

362. LARCHER David, texte consulté le 14 octobre 2019 sur <https://vitheque.com/fr/oeuvres/grannys-is>

déroule, comme pour ne pas déranger. On peut constater l'exemple de ce caméscope posé dans *D'où viennent les nuages ?*³⁶³

« C'est assez bizarre parce que, c'est très subjectif, mais je voulais que ça conserve un côté objectif. La caméra est posée, j'avais enlevé tous les cadres chez moi, pour pas que l'on ne soit trop dans une situation sociale familiale, il fallait que ce soit très générique. En fait, j'ai fait ces films parce que je travaillais et je n'avais pas le temps d'aller voir les expositions ce qui m'énervait beaucoup. Du coup, je me suis dit que j'allais faire une exposition où les gens vont être devant des miroirs, ils vont pouvoir se voir eux-mêmes, ils vont voir leurs chez eux dans mes films. J'y voyais un côté provocateur, donc il ne fallait pas que ce soit trop personnel, (donc) j'ai ciblé plus les rituels, les jeux. La caméra n'a pas d'œil derrière, elle est comme une caméra de surveillance »³⁶⁴

On diffère de la vidéo de famille qui est bien souvent en interaction avec un caméscope subjectif porté à hauteur oculaire. On est loin de ce caméscope subjectif qui paraît objectif, posé comme un élément du décor comme pour ne pas déranger et ainsi capter un maximum de véracité dans l'action filmée. Mais comme il est précisé, ce qui fascine le vidéaste, c'est la partie ritualisée de l'acte de filmer :

« C'est surtout les rituels qui m'intéressent. Jean Rouch filme toutes sortes de rituels, il ressort sous une autre forme l'oppression colonialiste. Moi, c'est plutôt les rituels, ça a commencé par les jeux d'enfants puis petit à petit ça a dérivé sur la famille, sur les départs en vacances. Tu sais, c'est un départ en vacances, La tarte au citron. Ce qui fait qu'il y a beaucoup de tensions, c'est des choses que l'on rejoue en fait. Et il y a beaucoup de tension du fait que l'on doit s'occuper de beaucoup de choses en même temps et que des fois on se mélange les pinceaux. C'est-à-dire, on dit une chose et son contraire. [...] C'est principalement dans les moments de tension car les micros étaient de mauvaise qualité, il fallait que les gens parlent fort et dans les moments de tension, les gens parlent fort. La caméra était souvent installée à deux mètres de la scène. Le cadrage était préconfiguré, prévu à l'avance, l'éclairage aussi. »³⁶⁵

363. BARTOLOMÉO Joël, *D'où viennent les nuages*, 1 min 37 s, 1994. On peut constater ce phénomène de « caméscope-posé » dans *La tarte au citron* (1993), *Lily m'a dit* (1997), *Famille a.* et *Famille b.* (1992), ou encore *La fourmi* (1994).

364. BARTOLOMÉO Joël, entrevue personnelle du 19 novembre 2019.

365. *ibid.*

Joël Bartoloméo insiste sur le fait que ce ne sont pas totalement des films de famille puisque l'intention n'était pas de figer des souvenirs pour sa famille mais d'effectuer un ultime film composé de trente-trois films en fragment du quotidien filmique de trois minutes chacun. On constate que chaque plan était configuré à l'avance. Cependant, on peut soulever une chose, c'est que, le fait d'injecter une part d'intimité filmée dans une sphère artistique peut pérenniser plus longtemps les souvenirs qu'un film ou une vidéo de famille qui est souvent voué à finir ses jours dans un grenier, sur un dvd ou un disque dur.

Aux États-Unis, au sein de l'art vidéo, on peut distinguer de manière générale deux courants majeurs ; l'un, se jouant de l'image et du son par l'intermédiaire de multiples effets, avec comme chef de file Nam June Paik, et l'autre, plus sobre en matière d'atomisation de l'image, plus proche d'une pensée songeuse et onirique du signal avec comme grand représentant Bill Viola. Les deux ont plusieurs points communs, notamment le rapport à une philosophie mystique voire zen. En outre, les deux vidéastes vont être soucieux de développer une pratique à l'encontre du phénomène télévisuel, véritable *fanum* de la vidéo.

Bill Viola insiste sur l'idée de récolter doucement le temps, se positionnant ainsi à contre-courant d'une société postmoderne, voire hypermoderne, fondée sur le flux continu d'images agitées en vitesse par un multimédia omniprésent, le tout ponctué à coup de zapping. « Aux débuts de l'art vidéo, son fondateur Nam June Paik au sein du mouvement *Fluxus* entendait, lui, « *attaquer la télévision* ». Bill Viola dit au même moment : « *je substitue à la télévision ma propre télévision* ». »³⁶⁶

Dans *The Passing*³⁶⁷ de Bill Viola, on constate ce rapport au temps, à l'onirisme, aux images mentales qui s'entrechoquent au-delà de l'abstraction. La bande sonore joue un rôle primordial, le rythme de la respiration accentue le phénomène lancinant du dormeur. Les images mentales qui s'interposent dans les phases du sommeil paradoxal vidéographique, mises au ralenti, rappellent très fortement les thèmes récurrents de la vidéo de famille ; comme l'enfant sortant de l'eau à la plage, un anniversaire, les

366. NEUTRES Jérôme, propos recueillis par Cédric Enjalbert, consultés le 10 août 2019 sur <https://www.philomag.com/lactu/breves/bill-viola-la-metaphysique-sans-la-philosophie-9467>

367. VIOLA Bill, *The Passing*, 54 min, 1991.

grands-parents qui nous regardent de leur palier, etc. Avec cette œuvre, on retrouve très distinctement les filiations entre nos images mentales et les films de famille. On pourrait même penser que les films et les vidéos de famille sont des tentatives de traduction de nos images-mentales en lien avec nos images-souvenirs. Cette œuvre de Viola offre véritablement un témoignage audiovisuel de cette introspection effectuée dans les bras de Morphée. En mêlant le figuratif et l'abstrait, Viola englobe sous le voile d'un fond noir envoûtant, les plans d'une réalité tangible cadencée par les aboiements d'un chien et par la respiration du dormeur. Cette dernière s'enchevêtrant avec un panel de sons liés à ce que l'on peut interpréter comme des images mentales vidéographiques. L'aspect onirique passe ici par le signal vidéo qui appelle à une éternité, la cadence cinématographique n'étant plus d'actualité. Comme le souligne Françoise Parfait, il y a une « discontinuité de la mécanique cinématographique et [une] continuité du signal vidéo »³⁶⁸. Ce lissage du film familial argentique à une numérisation fluidifie son aspect et on peut considérer cette opération comme la première étape de transformation de l'image, donc la première étape de constitution du poème plastique audiovisuel.



Extrait de «The passing» de Bill Viola (1991)

368. PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, éd. Regard, 2001, p. 69.

3.12 D'une nécessité sémiologique

La conception de ces poèmes plastiques chronographiques correspond à une mise en application de générateur de mondes oniriques. On peut distinguer deux démarches parallèles qui découlent de cette première tentative, que je nomme l'abstraction et le mantra chronographique. Ces deux dernières démarches favorisent une liberté interprétative, dans la mesure où la perte d'identification et le phénomène de la boucle génèrent une perte du sens. « L'interprétation n'est pas l'art d'analyser mais l'art de construire, les interprètes ne décodent pas les poèmes, ils les font. »³⁶⁹ L'idée c'est de solliciter le regard et de construire des mondes parfois proches de la fascination fantasmagorique produite par les lanternes magiques des premiers temps. Au gré des fluctuations et des excitations oculaires du signal numérique composé d'une succession de 0 et de 1 de bits, le *medium* vidéo offre une liberté de construction audiovisuelle onirique sans précédent.

« La vidéo est un caméléon parmi les espèces d'images, mais les colorations dont elle se pare pour se fondre parmi ces images, ne réduisent en rien les reliefs et l'épaisseur de son organisme. À y regarder de plus près, l'image-surface, aussi complexe et persuasive soit-elle, transporte toujours avec elle son système nerveux. »³⁷⁰

Qu'elle nous terre dans le souvenir de quelqu'un d'autre ou qu'elle modifie, par une durée sculptée ou par notre perception sollicitée, notre propre rapport au temps ou à l'environnement sonore, à mes yeux, la vidéo reste dans le champ de l'art contemporain, l'une des expériences esthétiques les plus puissantes. Seulement pour comprendre les phénomènes sous-jacents à son mode opératoire, une analyse doit être effectuée. À l'aube du deuxième chapitre, il est important d'esquisser et de comprendre l'attrait pour le domaine linguistique, choisi comme procédé d'analyse de ma pratique vidéographique. Depuis la genèse de ma démarche plastique faisant toujours écho à la recherche d'une méthode de préservation, il n'a cessé d'être question soit de poèmes chronographiques soit de mantras chronographiques. Ces désignations, « poème » et « mantra », me permettaient de nommer différents axes de ma pratique plastique. Ce sont des

369. FISH Stanley, *Quand lire, c'est faire – L'autorité des communautés interprétatives.*, Paris, éd. Les prairies ordinaires, coll. « Penser / Croiser », 2007, p. 62.

370. DAUGET Stéphanie, *Vidéo, je vois*, Bordeaux, éd. Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Artes », 2017, p. 13.

termes correspondant au domaine de l'écriture et plus précisément, correspondant à différents effets stylistiques de l'écriture. Des jeux syntaxiques où la signification peut se retrouver cachée, ce qui n'est pas anodin car la plupart du temps, ce que révèle les fragments provenant des bobines familiales, sont des contenus souvent obscurs. Car même si l'on reconnaît les thématiques récurrentes du film familial, nous pouvons difficilement en savoir plus sans effectuer des recherches approfondies sur l'origine, comme le ferait le documentaliste ou l'historien, à savoir, la recherche de la date exacte, les lieux, etc. Il est donc tout à fait naturel que le montage s'effectue non pas pour une restitution exacte du contenu mais sur un jeu plastique versifié par le son. En conclusion, cet attrait pour le domaine sémiologique est venu naturellement, à la suite de cette constatation en lien avec mes propres désignations correspondant au domaine de l'écriture.

CHAPITRE 2

Une approche semiologique du film

1. LE RÉCIT FILMIQUE, UN POINT DE VUE SÉMIOLOGIQUE

1.1 Le cinéma : un langage sans langue

Jusqu'à présent ce que l'on a pu observer du fonctionnement du film de famille amène cette recherche à des études plus générales sur une esthétique du cinéma. Il est donc important de reprendre diverses analyses du cinéma tel qu'on le pratique et qu'on le conçoit. Désormais, c'est par l'analyse de la relation du récit avec le domaine audiovisuel de manière globale qu'il faut entreprendre de cerner et comprendre les enjeux et les phénomènes sous-jacents tout d'abord au cinéma puis à l'art vidéo. L'idée est de saisir comment les procédés audiovisuels influent sur les récits et les micro-récits, notion qu'il sera important de développer et dont le rôle est capital pour étudier sémiologiquement toute œuvre filmique. De plus, il est primordial d'analyser et de comprendre comment le fait de jouer sur ces récits filmiques a des conséquences et des répercussions sur notre perception subjective¹.

On peut penser l'art cinématographique comme un langage, qui a sa propre structure et son propre moyen de communiquer. C'est une thèse qui remonte aux recherches de Christian Metz en 1964 dans un article publié dans le numéro 4 de la revue *Communications* : « Le cinéma : langue ou langage ? »². Selon Metz, le cinéma ne doit pas être vu comme une langue mais plutôt comme un langage. Notamment dans la mesure où la langue est faite pour la communication et que le cinéma fonctionne à sens unique.

« Le cinéma n'est pas à coup sûr une langue, contrairement à ce que beaucoup de théoriciens du cinéma muet ont dit ou laissé entendre [...] mais on peut le considérer comme un langage, dans la mesure où il ordonne des éléments significatifs au sein d'arrangements réglés différents de ceux que pratiquent nos idiomes, et qui ne décalquent pas non plus les ensembles perceptifs que nous offre la réalité [...]. La

-
1. Une perception dite subjective de manière générale, c'est lorsque le « je » du récepteur joue un rôle dans la constitution de l'œuvre filmique ou vidéographique.
 2. METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? », dans *Communications*, 4, Recherches sémiologiques, Paris, éd. Seuil, 1964, pp. 52-90.

manipulation filmique transforme en un discours ce qui aurait pu n'être que le décalque visuel de la réalité ».³

Metz nous précise également qu'une langue est régie par des règles strictement agencées et que le langage désigne quelque chose de beaucoup plus vaste : « Saussure disait que le langage est la somme de la langue et de la parole. [Or] si l'on veut définir des choses et non des mots, on dira que le langage, dans sa réalité la plus vaste, se manifeste toutes les fois que quelque chose est dit avec l'intention de le dire⁴ »⁵. On constate une nette différence entre le langage au sens propre, celui de l'expression verbale, de la parole, et les autres langages au sens figuré, les langages sémiologiques.⁶ Dans le chapitre *un langage sans langue, la narrativité du film*⁷, Metz souligne certaines filiations que le cinéma possède avec le langage courant. Car le film de fiction, en nous racontant des histoires, nous dit quelque chose qu'il est tout à fait aisé de confier au langage verbal. C'est ainsi que le sémiologue s'attarde sur un cinéma qui s'est engagé diégétiquement et constate son évolution hégémonique : « La formule de base, qui n'a jamais changé, c'est celle qui consiste à appeler « film » une grande unité qui nous conte une histoire ; et « aller au cinéma » c'est aller voir cette histoire. »⁸ Puis Christian Metz exprime un regret semblable au mien, et dénonce l'imposition autoritariste d'une histoire fictionnelle sur l'outil cinématographique à tel point que la fiction dépasse même l'image. Metz prend un instant l'attitude d'un pamphlétaire et s'exprime :

« C'est un trait vraiment frappant et singulier que cet envahissement absolu du cinéma par la fiction romanesque, alors que le film aurait tant d'autres emplois possibles, qui sont à peine exploités dans une société pourtant à l'affût de toute technographie nouvelle. Le règne de l' « histoire » va si loin que l'image, instance que l'on dit constitutive du cinéma, s'efface à en croire certaines analyses derrière l'intrigue qu'elle a elle-même tissée, et que le cinéma n'est plus qu'en théorie art des images. Le film que l'on croirait susceptible de donner lieu à une lecture transversale, par

3. METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, Paris, éd. Klincksieck, 1971, p. 18.

4. Charles Bally parle alors de « fait de langage ».

5. METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? », dans *Communications*, 4, Recherches sémiologiques, Paris, éd. Seuil, 1964, p. 58.

6. C'est justement en cela que la sémiologie diffère de la linguistique.

7. METZ Christian, *op. cit.*, p. 61.

8. *ibid*, p. 62.

l'exploration à loisir du contenu visuel de chaque « plan », est presque à tout coup l'objet d'une lecture longitudinale, précipitée, déphasée vers l'avant et anxieuse de « la suite ». La séquence n'additionne pas les « plans », elle les supprime. »⁹

Metz constate que l'on n'impose pas à la photographie de dénouer une intrigue mais cependant il soulève un phénomène inhérent et se questionne ainsi sur les liens entre les photogrammes. Une image suivant une autre image effectue une double opération : non seulement elle chasse la précédente mais en plus, elle induit déjà une amorce diégétique, c'est ce que Christian Metz nommera l'analogie iconique. Cette amorce s'effectue par l'établissement d'un lien par notre entendement afin d'appréhender ce que l'outil cinématographique nous offre, en l'occurrence une suite de photogrammes. Christian Metz se questionne ainsi : « Mais pourquoi faut-il que par un étrange corollaire deux photos juxtaposées soient forcées de raconter quelque chose ? Passer d'une image à deux images, c'est passer de l'image au langage. »¹⁰ Si le cinéma n'est pas une langue à proprement parler, en revanche il n'en est pas moins un système qui possède sa propre grammaire et c'est en cela que l'analyse entreprise par la sémiologie représente un immense intérêt pour l'analyse de ma pratique. Les recherches sur le cinéma sont majoritairement centrées sur le cinéma de fiction. De toutes les analyses en lien avec le cinéma, qu'elles soient critiques, et même filmologiques, l'approche sémiologique est celle qui se rapproche le plus d'une tentative d'analyser un langage cinématographique qui se situerait potentiellement en dehors du cinéma fictionnel. De manière très large, ce que cherche Christian Metz, c'est « réaliser dans le domaine du cinéma le beau projet saussurien d'une étude des mécanismes par lesquels les hommes se transmettent des significations humaines dans des sociétés humaines »¹¹.

9. *ibid*, p. 63.

10. *ibid*, p. 63.

11. *ibid*, p. 90.

1.2 Le film de fiction, un récit en amont

Le phénomène du scénario, de la mise en place d'une fiction est l'un des phénomènes étudiés couramment en sémiologie. Il est important de relever quelques éléments soulevés par Christian Metz, notamment la place du signifiant dans le film de fiction¹². Je rappelle que dans la tradition sémiologique saussurienne, un signe est composé de deux versants. Le signifié et le signifiant. L'un, c'est le sens, se rapportant au domaine de la sémantique et l'autre, à sa matérialité, le phonème, ce qui le constitue, qui relève de la syntaxique. Dans tous les cas, le récit du film de fiction est un récit en amont, qui est travaillé et pensé afin de favoriser le signifié. Selon Metz, les signifiants cinématographiques sont la structure textuelle ou la forme matérielle du film, c'est-à-dire la pellicule, l'image, les sons ou le scénario. Metz précise aussi que dans l'image cinématographique la distance entre le signifiant et le signifié est réduite par rapport à la langue car le signifiant est image et non un phonème comme cela est le cas dans la communication verbale. Or, s'il est déjà image alors il est déjà une représentation. La syntaxe cinématographique ne se constitue pas de cette manière : l'image est un mot, la séquence une phrase. Mais plutôt comme ceci : l'image est une ou plusieurs phrases et la séquence un énoncé complexe, cette idée d'énoncé est très présente dans la conception cinématographique d'André Gaudreault qui sera analysée par la suite. Toujours selon le sémiologue Christian Metz, le plan cinématographique est la plus petite unité syntagmatique et la séquence est une composition syntagmatique. En attendant, ce qui est fascinant pour ma démarche artistique, c'est ce phénomène :

« Ce qui est important dans le film de fiction n'est pas de montrer, mais de faire croire. Le signifiant ne travaille pas pour son propre compte, mais pour entretenir l'illusion. [Il] se met au service du signifié, du récit, de l'histoire. Mais cela masque une autre réalité : au cinéma comme ailleurs, on ne peut produire de signifié sans système textuel, sans signifiant. La ressemblance avec la chose filmée n'est qu'une falsification qui censure le signifiant filmique. »¹³

12. On peut également citer le scénario didactique que le genre du documentaire exige. Le récit dans ce cas sert une cause, un parti pris lié à la transmission d'une information non fictionnelle ; ou parfois fictionnelle dans le cas du docu-fiction.

13. DEL Pierre, texte consulté le 29 avril 2019 sur : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0708081907.html>

Dans ma pratique, c'est l'inverse, car c'est le jeu sur les signifiants cinématographiques qui inscrit son propre mode opératoire sur le signifié, un signifié qui deviendrait plus herméneutique, chargé d'interprétations possibles, ce que nous verrons plus tard.

Pour revenir au film de fiction, on peut tout de même supposer qu'il y ait deux types récurrents de récits cinématographiques, l'un, hérité de la poétique d'Aristote ; en effet, pour Aristote la tragédie est la représentation d'une action qui est constituée de faits, d'épisodes qui sont reliés les uns aux autres causalement. L'héritage de la pensée aristotélicienne sur la tragédie est omniprésent, les modèles de récits qui favorisent l'adhésion fictive ont très peu changé¹⁴. N'oublions pas que selon Aristote :

« La tragédie est l'imitation (mimêsis) d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation (catharsis) propre à pareilles émotions. »¹⁵

Donc, tout est régi par la sémantique, tout est utile afin de favoriser les liens de causalité, ce qu'on appelle la concaténation. Aristote précise que le récit ici n'est pas montré directement, il est sous-jacent à une action opérée par les acteurs.

Puis d'un autre côté, il y a le récit dit moderne, comme celui de la nouvelle vague¹⁶ par exemple, où le sens se développe plutôt dans les symboles. Donc, l'un construit sur l'harmonie, la cohérence avant tout, et l'autre le chaos symbolique, qui selon le critique de cinéma Jean-Baptiste Morain, est « une harmonie qui s'ignore »¹⁷. Dans les deux cas, il y a un récit en amont : le scénario. Ce dernier offre du point de vue perceptif une sollicitation subjective du récepteur, une adhésion sollicitée par le montage à l'action qui se déroule, voire une identification vis-à-vis du héros auquel le récepteur peut se référer en se mettant à sa place.

14. C'est d'ailleurs ce que reprocheront les futuristes dans leur théâtre.

15. ARISTOTE, *Poétique*, trad. J. Hardy, éd. Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 87.

16. L'esthétique qu'offre la nouvelle vague influencera beaucoup la pensée de Deleuze sur le cinéma, notamment avec le concept de l'image-temps et des mouvements aberrants qui la constituent.

17. Texte consulté le 8 décembre 2019 sur <http://ouvalecinema.centrepompidou.fr/index2cce.html?p=63>

Au sein du cinéma expérimental, Stan Brakhage en dénonçant le mensonge organisé de la diégèse dans *Blue Moses*¹⁸ reprend et montre le stratagème qui plonge le public dans la narration par l'intermédiaire de cet écran d'illusion, le cinéma. L'acteur de *Blue Moses* parle directement au public. Il incarne la peur et demande au public de ne pas être effrayé par la situation. P. Adams Sitney nous parle alors de ce personnage qui prétend qu'il existe des pistes énigmatiques dans un lieu délaissé par un individu qui a dû s'enfuir. Il répète au public, tout le long du film, l'existence de ce lieu perdu, pour maintenir le public dans l'attente, et lui permet ainsi d'éviter l'ennui. Stan Brakhage « parodie les stratagèmes utilisés dans les romans et dans les films pour projeter le public dans l'illusion et le suspense. [...] L'acteur assume différentes postures de l'histoire de la comédie »¹⁹. À un moment donné, ce même acteur appelle le public à ne pas avoir peur. « Ceci est ridicule. Je suis un acteur. Vous voyez ce que je veux dire ?... Vous êtes mon public, mon public captif. Je suis votre distraction, votre joueur. Ce film est sur nous. »²⁰.



Extrait de *Blue Moses* de Stan Brakhage

Ce film s'attaque à la narration que le cinéma impose comme un canon du cinéma. Il est très difficile de sortir du cinéma narratif, Marie-Thérèse Journot nous parle de certaines tentatives, notamment celle du cinéaste et romancier Alain Robbe-Grillet²¹ qui, par une tentative de dysnarration, nous démontre la difficulté de déconstruire le cinéma

18. BRAKHAGE Stan, *Blue Moses*, 10 min 25 s, 1962.

19. SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire – L'avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, 2002, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'avant-garde », p. 177.

20. *ibid*, p. 178.

21. JOURNOT Marie-Thérèse, *Vocabulaire du cinéma*, Paris, éd. Armand Colin, 2002, p. 38.

narratif. Déconstruire, c'est pourtant la première chose à faire. Être contre une narration solide, s'opposer à la fiction, est l'un de mes enjeux vidéographiques. Le cinéma ne doit pas forcément créer une illusion, une supercherie, il peut tout aussi bien garder une certaine sincérité, il en est de même pour le cinéma amateur qui doit éviter de se construire en récit, il doit présenter et non pas raconter. Marie-Thérèse Journot nous parle d'un film amateur au sein d'un film de fiction : « Fragmenté, morcelé, sans début ni fin, sans queue ni tête, il n'est pas là pour doubler le film (de fiction) mais pour le compléter, s'insinuer dans ses vides, et ainsi lui donner un charme naïf, spontané, artisanal face à la sophistication mais aussi la lourdeur du produit fini, sans faille. »²² La volonté de mettre en récit un film de famille gâcherait la franchise d'un amateur. « Dans la fiction comme dans la réalité, le présent ne raconte pas d'histoires, et le récit élimine le naturel. [Ce sont des] images qui veulent attester du bonheur présent, mais exhumées du passé, que le spectateur regarde comme il regarderait ses propres films. »²³ Le film de famille n'est évidemment pas régi par un récit en amont, l'idée c'est maintenant de comprendre comment on peut analyser une pratique amateur du cinéma.

En conséquence, il serait important d'adopter un nouveau regard et ainsi se positionner comme un sémiologue face à un film de famille lambda. Si l'on reprend l'idée de la famille traditionnelle²⁴ des années 1950-60, pour qui la projection familiale en format réduit 8 mm Kodachrome n'a alors pas de secret, deux niveaux de récits se superposent. Des récits parallèles, l'un provient du film projeté, l'autre provient de nos souvenirs, de notre mémoire. « Pendant qu'on projette un film de famille relatant le dernier voyage en Grèce et que la famille réunie évoque ses souvenirs, on peut penser à notre grand-père décédé et qui nous manque. »²⁵ À ce moment-là, deux récits se superposent dans un espace concret qui se situe entre le regardeur et le plan euclidien de projection. Cet échange opéré dans cet espace concret peut donner lieu à une analyse des contraintes et du contexte qui s'y trouvent, par un outil développé par Roger Odin qu'il nomme « es-

22. JOURNOT Marie-Thérèse, *Films amateurs dans le cinéma de fiction*, Paris, éd. Armand Colin, 2011, p. 28.

23. *ibid*, p. 54.

24. Roger Odin définit cette famille traditionnelle comme la famille patriarcale bourgeoise paradigmatique des années 1945-1975.

25. ODIN Roger, *Les espaces de communication – Introduction à la sémio-pragmatique*, éd. Presses universitaires de Grenoble, 2011, p. 88.

pace de communication » et qui peut être de différentes natures. Par exemple, un film de famille est projeté devant moi, et il m'est impossible d'identifier les personnes restituées cinématographiquement car je suis étranger aux scènes qui y sont présentées. Dans ce cas, mon appréhension du film peut être erronée, car le film ne m'est pas destiné et la proposition de sens que je soumets au film est incompatible avec l'image. Mais en déplaçant celui-ci dans l'espace de l'art, l'échange qui s'effectuera dans l'espace de communication va se modifier. La production de sens sera plus aisée dans la mesure où l'institution artistique modifie mon mode de lecture. Ainsi, une nouvelle proposition de sens sera générée par le spectateur au sein de cet espace de communication qui pourra appréhender l'image de manière plus limpide. Cette approche du cinéma est une approche sémio-pragmatiste, véritable modèle heuristique. C'est un concept développé par Roger Odin en réponse à la sémiologie héritière de Ferdinand de Saussure qui est immanentiste. En effet selon de Saussure, la sémiologie est l'étude d'un système qui ne fait écho qu'avec lui-même. Pour expliquer ce phénomène, le linguiste offre une comparaison remarquable avec un jeu d'échecs :

« La langue est un système qui ne connaît que son ordre propre. Une comparaison avec le jeu d'échecs le fera mieux sentir. Là, il est relativement facile de distinguer ce qui est externe et ce qui est interne ; le fait qu'il a passé de Perse en Europe est externe ; interne, au contraire, tout ce qui concerne le système et les règles. Si je remplace des pièces de bois par des pièces d'ivoire, le changement est indifférent pour le système ; mais si je diminue ou augmente le nombre de pièces, ce changement atteint profondément la « grammaire » du jeu. »²⁶

Cela signifie que selon la sémiologie classique, le langage est un système de signes décrit sans référence à ce qui lui est extérieur. À l'inverse la pensée pragmatique défend cette conception que les signes ne prennent sens que lorsqu'on les ordonne à des relations extérieures ; par exemple le contexte, le vécu de celui qui regarde un film de famille. Dans le cas d'une analyse textuelle, le modèle sémio-pragmatique a pour point de départ analytique la situation et le contexte :

« Dans le modèle sémio-pragmatique, l'analyse part résolument du contexte, c'est-à-dire des contraintes. Ces contraintes conduisent l'actant [...] à produire des hypothèses de lecture qu'il va tester sur [un texte] : par exemple si je suis dans un

26. DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, éd. Payot, 1979, p. 43.

contexte qui m'invite à recourir à la fonctionnalisation, je vais essayer de construire l'espace comme un « monde », mais il se peut que le système de vibrations sur lequel j'applique ce processus ne le permette pas. »²⁷

Lorsque Roger Odin parle de système de vibrations, il fait référence aux phénomènes de réception entrepris par nos sens ; de vibrations sonores et visuelles, comme une traduction charnelle du texte, qui se situe dans un espace entre le récepteur et le texte. Avec le modèle sémio-pragmatique, on constate que le récepteur a priori produira un texte différent de celui voulu par l'émetteur. Il en sera de même pour une œuvre audiovisuelle où l'approche ne s'effectuera qu'en fonction du vécu du spectateur et dans le contexte dans lequel il regarde le film.

On constate aussi que l'influence de notre langage se répercute sur l'appréciation d'une œuvre audiovisuelle. C'est le cas, par exemple, de la découpe inconsciente opérée par notre structure langagière. « Si l'on découpe les objets du monde en fonction de la langue, la même contrainte fonctionnera pour le découpage des objets dans une image. »²⁸ La hachure provoquée par les mots se retrouve dans le mode opératoire de réception d'une œuvre filmique, que ce soit à la production de celle-ci ou à la réception. Il est important de préciser ce point car la troisième partie de ce mémoire, aux prédispositions plus ontologiques, tentera de lever le voile de la langue et ses conséquences. En attendant, il est important de cibler et baliser les différentes relations qu'une œuvre audiovisuelle entretient avec le récit, et d'analyser, à l'aide d'outils empruntés à la sémiologie, diverses tentatives audiovisuelles.

27. ODIN Roger, *op.cit.*, p. 23.

28. *ibid*, p. 34.

1.3 Le micro-récit filmique comme fondement de l'analyse

En prenant l'exemple de Jeanne d'Arc, Algirdas Julien Greimas définit les paramètres d'un grand récit. Il y a d'abord une situation initiale, puis un sujet décide de changer cette situation initiale. Le modèle est bien souvent le même, débutant par une séquence initiale, puis une séquence qualifiante, une séquence principale et enfin la séquence finale :

« Prenons le récit de Jeanne d'Arc, il y a une voix qui lui dit « il faut sauver la France », il y a l'état initial de la France et elle décide de le changer. Parce qu'il y a eu un contrat avec une entité inconnue, une voix intérieure. Elle suit cette voix, il y a un contrat initial qui institue le sujet transformateur du récit. Elle va essayer de se donner les adjuvants, les instruments qui vont lui permettre de sauver la France, c'est ce qu'on appelle la séquence qualifiante. Elle cherche les adjuvants qui vont lui donner les moyens de remplir son contrat. Elle va voir le roi de France, elle va s'entraîner, devenir guerrière, etc. Après quoi il y a la séquence principale, sauvez la France cela signifie battre les Anglais. Donc la séquence principale, c'est le conflit entre les Français et les Anglais, c'est pratiquement toujours une séquence de conflit, la séquence principale entre deux forces qui s'opposent, entre deux sujets qui s'opposent. Et puis, il y a la séquence finale où le sujet gagne ou perd, en l'occurrence là, elle perd. Voilà, c'est une autre façon de définir le récit, celle de Greimas me paraît assez claire et donne des outils précis pour analyser un macro-récit. »²⁹

Seulement l'analyse de ce grand récit ne permet pas une analyse d'un récit sans intention diégétique comme un film de famille où l'intentionnalité se situe au niveau d'un devoir mémoriel. Dans son ouvrage sur le récit filmique³⁰, André Gaudreault tente de définir ce qu'est un récit. Il prend appui sur diverses expressions littéraires, roman, théâtre, puis se pose la question cinématographique et soulève plusieurs questions majeures : « Tous les films, quels qu'ils soient, sont-ils narratifs ? Au cinéma, qu'est-ce qui fait, proprement, récit ? Le cinéma est-il d'emblée narratif ? »³¹ Force est de constater que ces questionnements forment et définissent une esquisse et des préoccupations qui se trouvent être proches de ma démarche ; l'idée étant d'établir une redéfinition afin d'aboutir à un consensus sémiologique permettant d'expliquer la totalité des œuvres

29. ODIN Roger, entrevue du 4 décembre 2019.

30. GAUDREULT André, *Du littéraire au filmique*, Paris, éd. Nota bene, 1999.

31. GAUDREULT André, *Du littéraire au filmique*, Paris, éd. Nota bene, 1999, p. 35.

filmiques qu'elles soient narratives ou non. À quel moment une œuvre filmique est elle considérée diégétique ou non ? Autrement dit : « où commence et où s'arrête le récit au cinéma ? »³² D'ailleurs, François Jost nous questionne dans son article « Narration(s) : en deçà et au-delà »³³ sur cette difficulté d'analyser l'image de manière sémiologique :

« Comment l'image, dans l'impossibilité sémiologique de signifier la personne grammaticale, et privée de critères aussi repérables que ceux de la langue, peut elle signifier une attitude narrative ? Ce problème ne sera résolu qu'à partir du moment où l'on sera capable d'explicitier en quel sens on peut parler de récit au sujet d'une suite d'images mouvantes et muettes. »³⁴

André Gaudreault va tenter de bâtir une réflexion autour de ces questions. Il va d'abord s'orienter vers une hypothèse. Selon lui, un premier récit filmique existe et cette théorie va m'amener à penser l'établissement du récit chronographique et ses mutations de manière drastique par la suite. Il précise également qu'il y a une confusion entre ce qui est « classé » comme récit narratif ou non. Il s'exprime et dénonce le manque d'exigences narratologiques de certaines analyses, notamment sur le film *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*³⁵ des frères Lumière :

« Pour certains narratologues, il est évident que ce film, malgré sa brièveté, sa simplicité et sa relative incomplétude, serait bel et bien un récit de plein droit. Leur seule exigence pour faire d'un énoncé un récit, c'est qu'il soit narratif, que ce soit un énoncé qui assujettisse les unités qui le composent au respect des deux principes mêmes de la narrativité : la succession et la transformation. »³⁶

Gaudreault dénonce le manque de rigueur conceptuelle, car suivant la condition de cette définition de la narrativité, absolument toute image mise en mouvement est narrative car la succession et la transformation des images sont le principe même du cinéma. André Gaudreault va prendre pour illustrer son propos les films des frères Lumière, et va distinguer que le degré de narrativité est différent entre *L'arrivée d'un train en gare de*

32. *ibid*, p. 35.

33. JOST François, « Narration(s) : en deçà et au-delà ». Dans *Communications*, 38, 1983, Énonciation et cinéma, sous la direction de Jean-Paul Simon et Marc Vernet, pp. 192-212.

34. *ibid*, 194.

35. LUMIÈRE Louis, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 45 secondes, 1895.

36. GAUDREULT André, *Du littéraire au filmique*, Paris, éd. Nota bene, 1999, p. 44.

*La Ciotat*³⁷ et *L'arroseur arrosé*³⁸. Il constate une incomplétude dans le premier, et une vraie action qui arrive à son terme dans le second. En effet, selon Gaudreault, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* ou *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* ne sont que des situations potentielles d'un récit. Tandis que *L'arroseur arrosé* est « un argument narratif [...] qui fait successivement passer l'action d'un équilibre initial (le jardinier effectue paisiblement son travail) à un état de déséquilibre (le jeune garnement vient perturber la tranquillité du jardinier) puis, finalement, à un état d'équilibre terminal (à la suite de son intervention, le jardinier, enfin débarrassé du gêneur, reprend normalement son travail) »³⁹. L'auteur de l'ouvrage théorique va même continuer l'action en intégrant ce qu'il nomme des situations de récit afin d'illustrer au mieux son propos :



Extrait de «La Sortie de l'usine Lumière à Lyon» de Louis Lumière (1895)- Code QR en annexe



Extrait de «L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat» de Louis Lumière (1895)- Code QR en annexe

«[Il suffit que] le jeune garnement de *L'Arroseur arrosé* s'échappe de l'univers du film auquel il est confiné (pour l'éternité !), qu'il se poste au haut du mur de l'enceinte des usines Lumière pour lancer, disons, des pétards aux ouvriers, qui, courroucés, auraient engagé une poursuite jusqu'à la gare ferroviaire locale où le mauvais plaisant aurait pris la fuite à bord du premier train en partance disons, pour *La Ciotat* ! »⁴⁰

37. LUMIÈRE Louis, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 50 secondes, 1896.

38. LUMIÈRE Louis, *L'arroseur arrosé*, 49 secondes, 1895.

39. GAUDREAULT André, *op. cit.*, p. 45.

40. *ibid*, p. 46.



Extrait de «L'arroseur arrosé» de Louis Lumière (1895)-
Code QR en annexe

On assiste ici à une continuité fictionnelle de *L'arroseur arrosé* établie à partir des plans-séquences de Louis Lumière qui se retrouvent à être véritablement des mises en situation de récit. L'auteur conclut que deux formes de récit potentiel semblent coexister ou du moins,

« Deux niveaux de récit au cinéma. Le premier de ces niveaux narratifs correspond au micro-récit que chaque plan, en tant qu'énoncé photogrammatique, communique et qui constitue la base sur laquelle est engendré un second niveau narratif, supérieur, qui naît de la juxtaposition des micro-récits communiqués par chaque plan. Ainsi un film pluriponctuel est-il un énoncé narratif de second niveau composé de plusieurs (il y en a autant qu'il y a de plans) énoncés narratifs de premier niveau. Ces deux niveaux, qu'il faut voir comme des couches superposées de narrativité, correspondraient à chacune des deux « articulations » de la double mobilité caractéristique du cinéma : la mobilité des sujets représentés, que permet la succession des photogrammes, et la mobilité des segments spatio-temporels, rendue possible par la succession des plans. »⁴¹

Dans cette longue et fondamentale définition, on distingue que le premier niveau de récit, qui s'apparente aux micro-récits est proche du procédé cinématographique en tant que machine, tandis que le second est constitué à l'aide des micro-récits organisés en plans par un montage. Cette vision analytique du cinéma est primordiale pour la constitution d'un récit chronographique potentiellement poétique. Car tandis que le cinéma de fiction va tenter d'annihiler les micro-récits du premier niveau afin de favoriser la lecture fictionnalisante, le récit poétique va favoriser les micro-récits du premier niveau afin de « déranger » le second niveau par la syntaxique. Pour terminer, Gaudreault

41. *ibid*, p. 51.

précise également que deux régimes de communication se distinguent : les micro-récits se perçoivent par monstration tandis que le second récit se déploie par narration. Le premier est proche de l'idée de l'acte au théâtre, tandis que le second est intimement lié au montage et à son pouvoir de jeu spatio-temporel fictionnalisant.

Il serait intéressant maintenant de situer le film de famille parmi ces analyses sémiologiques. Le film de famille n'a pas de récit en amont, il n'est pas orchestré par une volonté diégétique, il a une véricité, les plans ne s'enchaînent pas pour favoriser la concaténation, mais il a une logique tout de même, puisqu'il est formé d'ellipses et est chronologique. Il possède la logique de l'album photographique. D'ailleurs il ne doit pas être un film, au sens film structuré par un récit en amont, diégétique. Son usage est privé voire intime, dans un cercle restreint, celui de la famille. Et il est fort possible que si le film de famille était construit avec un début, une fin, avec des liens de causalité au milieu, il forcerait le point de vue de celui qui l'a construit et monté, (non plus en tourné-monté). Il est possible que les autres membres de la famille ne s'y retrouvent pas. Comme le précise Roger Odin, le film de famille doit être appréhendé comme un album photographique, pour que chacun puisse retrouver son propre vécu, sa propre histoire. Du point de vue perceptif, on peut parler d'une perception subjective à la fois intimiste et reconstituante. Le film de famille est tourné pour que chacun puisse reconstruire son histoire personnelle dans la mémoire filmique collective. Il n'a pas pour fonction de raconter une histoire même si, forcément, il en raconte une, mais il doit être avant tout un transmetteur de mémoire et non construit suivant un récit textuel qui suggérerait un point de vue. Par conséquent, comment peut-on parler de récit dans un film de famille qui n'a pas cette volonté d'être dicté par un récit élaboré en amont ?

Comme nous l'avons vu, un plan cinématographique constitué de photogrammes, possède une série de micro-récits qui constituent des énoncés cinématographiques. Rappelons qu'il y a deux formes de récit, l'un est transmis en un seul plan par monstration et l'autre par plusieurs plans, par narration. Par monstration, un premier niveau de récit existe, c'est le cas du film *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, un train entre en gare, c'est un des micro-récits qui constitue la séquence. Chaque plan n'est donc pas un micro-récit, chaque plan est constitué d'une multitude de micro-récits : un plan est donc plutôt un énoncé construit par plusieurs micro-récits qu'un seul micro-récit lui-même.

Et lorsque ces micro-récits se constituent en plusieurs plans avec une volonté concaténatoire au service d'une histoire, André Gaudreault parle de macro-récit organisé par narration. Dans ce sens, j'en déduis que le film de famille est un enchevêtrement de micro-récits qui n'ont pas de volonté concaténatoire mais en revanche, la concaténation peut se faire dans la tête des membres de la famille qui ont vécu les événements, celui-ci devient alors macro-récit. La famille et les belligérants en lien avec le film de famille sont capables, a contrario de l'ignorant, de constituer un macro-récit. Dans les deux cas, il y a production de sens et d'interprétation et on peut avancer l'hypothèse qu'avec un film de famille dont on ignore l'origine et qui est extérieur à nous, notre faculté interprétative est sollicitée ne serait-ce que par l'analogie iconique. Cette dernière semble être engendrée par un phénomène inhérent à l'homme qu'Henri Bergson appelle la fonction fabulatrice⁴² que nous étudierons un peu plus tard dans ce chapitre.

42. J'aimerais par ailleurs, dans mes désirs les plus fous, utiliser un électro-encéphalogramme, et pouvoir examiner les zones du cerveau affectées par les différents niveaux de récits, les zones affectées par les phénomènes visuels et sonores qui n'ont pas forcément un intérêt pour une compréhension sémantique.

1.4 Constitution d'un macro-récit poétique chronographique à partir du film de famille

Ce chapitre est primordial car il va me permettre de délimiter ce qu'est un récit chronographique, mais avant tout il est important de reprendre ma démarche depuis le début. On pourrait d'abord donner une définition du squelette sémiologique qui constitue le film de famille effectué en tourné-monté et étranger à nous : le film de famille est l'art de l'enchevêtrement chronologique de micro-récits sans volonté concaténatoire. Avec cette définition, on est dans la constitution même d'un film de famille. En conséquence, étant dénué de volonté de concaténation, le seul lien de causalité possible est celui de la chronologie quand celle-ci est respectée. Or la première étape de ma pratique vidéo-graphique consiste à décontextualiser et effectuer une perte chronologique des événements qui se trouvent sur la bobine. Cette première étape est une déconstruction du film de famille initial. Une sorte de table rase chronologique afin d'opérer une reconstruction en toute liberté. Ces films sont parfois même mélangés entre eux et offrent ainsi une plus grande possibilité dans la reconstruction du récit, qu'il soit diégétique ou poétique. Dans mon cas, il s'agirait d'un récit poétique. Mais avant de nous attarder sur ce que pourrait être un macro-récit filmique poétique, il est important de définir quelle forme de poésie est enjeu. Car comme nous l'avons vu précédemment, le grand récit pourrait correspondre au film de fiction et le journal écrit au film de famille. À la manière des *cut-up* développés par l'écrivain William S. Burroughs, j'effectue une reconstruction poétique à partir de journaux écrits filmiques. Finalement à chaque œuvre filmique peut correspondre une œuvre scripturale.

De manière générale, mes poèmes plastiques audiovisuels sont avant tout construits dans le but de favoriser une lecture signifiante figurative. Je les appelle poèmes car ils sont composés d'un véritable jeu sur les signifiants et influent sur le langage cinématographique. Selon Tzvetan Todorov :

« Il y a trois grandes familles de théories de la poésie dans la tradition occidentale : le premier courant développe une conception rhétorique qui considère la poésie comme un ornement du discours, un plaisir ajouté au langage ordinaire ; un deuxième courant démontre que la poésie inverse les propriétés rationnelles du langage en

communiquant ce qu'il ne saurait traduire, le troisième met l'accent sur le jeu du langage poétique qui attire l'attention sur lui-même, plus que sur le sens qu'il porte. »⁴³

Ce qui m'intéresse, c'est la troisième catégorie, plus précisément celle qui met l'accent sur ce jeu du langage poétique qui attire l'attention sur lui-même, plus que sur l'aspect sémantique. Roman Jakobson démontre également que la fonction poétique⁴⁴, contrairement aux autres fonctions du langage, joue sur le signifiant et la matérialité du langage devient aussi le message. Dans ma pratique on est bien dans une tentative de traduction audiovisuelle de ces phénomènes. Je ressens l'art vidéographique comme une construction poétique, où le vers du poème est remplacé par un énoncé filmique constitué de micro-récits.

L'idée maintenant, c'est de comprendre comment s'effectue le montage de plusieurs micro-récits sans intention concaténatoire. Il existe de nombreux liens possibles entre les micro-récits que l'on peut agencer suivant plusieurs facteurs (rythmiques, en succession rapide, avec des résurgences, des superpositions, etc.). Tout comme la structure signifiante d'un poème scriptural, le poème chronographique se doit d'être constitué d'une multitude de relations syntaxiques. Ces relations dans ma pratique ont pour effet d'accentuer l'aspect onirique inhérent à cette matière première qu'est le film de famille. Michael Riffaterre, dans ses recherches⁴⁵, compare la prose et la poésie. Il distingue deux axes de signification différents, l'un vertical, l'autre horizontal. Dans la prose, l'axe de la sémantique est vertical dans la mesure où « sur cet axe on cherche le sens des textes selon les référents des termes choisis, selon les métaphores et métonymies, ou en tentant de donner un sens cohérent aux passages obscurs »⁴⁶. Cet axe vertical, aussi appelé l'axe paradigmatique, est structuré par une continuité de signifiés tandis que l'axe syntagmatique (ou de la combinaison) est une suite de signifiants. « Dans la sémantique du

43. Texte consulté le 11 décembre 2018 sur http://artpoetique.fr/index.php?page=mvt_poetiques/arts_poetiques.php

44. JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, chapitre sur les fonctions de la communication, Paris, éd. Minuit, 1963, p. 209

45. Publiées dans deux ouvrages, *La production du texte*, Paris, éd. Seuil, 1979 et *Sémiotique de la poésie*, Paris, éd. Seuil, 1983.

46. PRUD'HOMME Johanne et GUILBERT Nelson, « Le langage poétique », dir. Louis Hébert, *Signo*, Rimouski (Québec), 2006, consulté le 11 décembre 2019 <http://www.signosemio.com/riffaterre/langage-poetique.asp>

poème, l'axe des significations est horizontal. »⁴⁷ La poésie ne recherche pas une sémantique explicite, mais elle cherche plutôt à élaborer une sculpture signifiante charmeuse ancrée dans une symbolique. Mes tentatives vidéographiques sont clairement situées sur cet axe syntagmatique. Nous avons vu jusqu'ici en quoi on peut définir cette pratique vidéographique en tant que fondatrice de poèmes filmiques, désormais il serait intéressant d'envisager une recherche sur le macro-récit poétique.

Pour cela il est important de comprendre de quelle forme de poésie il s'agit. À notre époque, la poésie contemporaine se mue sous diverses formes, on ne distingue plus une pratique poétique hégémonique. C'est en cela qu'il est important de bien discerner quelle forme de poésie se rapproche du poème chronographique. On peut prétendre que la poésie descriptive de Francis Ponge est une ode au domaine du micro-récit. Seulement les proèmes (prose-poème) proposés par Ponge vont au-delà du simple fait ordinaire puisqu'un lyrisme intervient dans le domaine sensible et se traduit dans l'écriture. Un autre pan de la poésie contemporaine est plus fragmentaire, héritier d'une forme succincte du haïku. Elle se rapproche aussi de la philosophie présocratique et de ses formules telles que *Panta rhei*⁴⁸ d'Héraclite ou tout autre précepte des sept sages de Grèce. Bien souvent cette poésie est écrite par les héritiers de René Char, tels que Michel Camus, Roger Munier, ou bien mêlée à une écriture surréaliste comme chez Serge Pey. Seulement ces poésies « ne se renferment pas autoritairement sur elles-mêmes comme dans les anciennes maximes. Elles disent un minimum plutôt qu'un maximum. Elles sont paroles d'incertitudes, de tâtonnements, voire d'assouplissement et d'effacement. Elles affirment la valeur de la précarité même au sein d'une parole renforcée par ses courts-circuits, ses bribes, ses assertions, ses affirmations et ses questions répétées, comme autant de coups frappés à la porte de l'inconnu »⁴⁹. Le manque est utilisé comme une force poétique, comme si se battre contre une perte, contre de l'incertitude, renforce le caractère poétique de ces œuvres. Il est de toute évidence que cette perte, cette incertitude est omniprésente dans mon travail.

47. RIFFATERRE Michael, *La production du texte*, Paris, éd. Seuil, 1979, p. 38.

48. Toutes les choses coulent, tout est fluctuation, cette maxime a pour objet l'incessant mouvement du monde.

49. MAULPOIX Jean-Michel, « La poésie française depuis 1950 », consulté le 13 novembre 2019 sur <https://www.maulpoix.net/Diversite.html>

Mais pour bien définir le modèle poétique en jeu dans ma pratique vidéographique, il est important de revenir au livre de Fredric Jameson sur le postmodernisme et à sa conception du déclin de l'affect et de la perte de repères chez l'individu postmoderne. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'une des théories de Jameson, concernant la logique culturelle du fragment, est fondée sur l'incapacité de l'individu postmoderne à unifier dans le présent, un passé et un futur, afin de former une identité personnelle immuable. Jameson constate une pratique littéraire et poétique qui se forme autour de « la disjonction [et de l'] écriture schizophrène »⁵⁰. Il cite en guise d'exemple un poème de Bob Perelman, *La Chine*⁵¹.

Bob Perelman est proche de la poésie dite objectiviste, qui s'oppose au lyrisme. Cette poésie est souvent désignée comme une poésie de la présentation plus que de la représentation, ce qui n'est pas sans rappeler le domaine musical. Bob Perelman appartient au groupe poétique *The New Sentence*⁵², qui selon Fredric Jameson à « adopter comme esthétique fondamentale la fragmentation schizophrène »⁵³. Cette construction poétique contemporaine est primordiale pour ma pratique pour plusieurs raisons. Premièrement la discontinuité des phrases poétiques par rapport aux autres rappelle la construction à partir des micro-récits du poème plastique chronographique. Deuxièmement, l'objectivité qui se dégage du texte amène l'auteur, comme dans la poésie moderne, à ne plus être le sujet principal pour favoriser un sujet fictif. En l'occurrence, ma démarche plastique diverge des tentatives filmiques de Jonas Mekas ou de Stan Brakhage dans la mesure où le lyrisme engendré par les mouvements sensibles de la caméra d'un cinéaste-auteur ne figure pas directement dans une pratique plastique de *found footage*. Dans cette dernière, l'auteur se situe à un second niveau, et s'apparente plus aux domaines du montage, de l'agencement et du remontage. Troisièmement, le rapport à l'absence, à la perte, que cette poésie présente. Dans la construction même du poème de Bob Perelman :

50. JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, éd. Beaux-arts de Paris, 2011, p. 73.

51. PERELMAN Bob, « La Chine », 1981, traduit par Claude Richard dans *21+1 poètes américains d'aujourd'hui*, Berkeley, éd. Delta, 1986.

52. Ce nom provient du manifeste de Ron Silliman publié en 1977.

53. JAMESON Fredric, *op. cit.*, p. 73.

« L'auteur a raconté comment, alors qu'il se promenait dans Chinatown, il tomba sur un livre de photographies dont les légendes idéogrammatiques restèrent pour lui lettre morte (ou peut-être pourrait-on dire, un signifiant matériel). Les phrases du poème sont en fait les légendes que Perelman a données à ces images, leurs référents étant une autre image, un autre texte absent ; et ce n'est plus dans la langue du poème qu'il faut chercher son unité mais à l'extérieur, dans l'unité bornée d'un autre livre, un livre absent. »⁵⁴

Il y a un parallèle fort avec le poème plastique chronographique formé de films premiers absents, où l'unification impossible engendre des absences, des vides que l'on cherche à combler systématiquement par l'esprit herméneutique. Dans les deux cas, il y a une relation aux symboles très forte, n'oublions pas que le « symbole est un élément perceptible qui renvoie à quelque chose qui ne l'est pas : quelque chose d'absent »⁵⁵. Cette forme de poésie du fragment qui se joue donc dans la symbolique se retrouve dans de nombreuses autres tentatives contemporaines, notamment dans les poèmes de Charles Pennequin ou Christophe Tarkos. Mais revenons au manifeste de la poésie objectiviste américain publié sous le nom de *The New Sentence*. Ron Silliman, auteur de l'ouvrage, défend une poésie où le paragraphe, et non pas la strophe, organiserait les phrases en une unité quantitative et parataxique. Une unité qui ne serait pas formée par la logique et l'argumentaire. La cohérence n'est pas le paradigme de cette pratique poétique. Chaque phrase ne peut prendre sens que par ce qui l'entoure, c'est-à-dire d'autres phrases. Bob Perelman définit la poésie de *The New Sentence* ainsi :

54. *ibid*, p. 73.

55. Texte consulté le 18 décembre 2018 sur <http://m.antoniotti.free.fr/semiologie.htm>

« A new sentence is more or less ordinary itself but gains its effect by being placed next to another sentence to which it has tangential relevance. New sentences are not subordinated to a larger narrative frame nor are they thrown together at random. Parataxis is crucial : the internal, autonomous meaning of a new sentence is heightened, questioned and changed by the degree of separation or connection that the reader perceives with regard to the surrounding sentences.»⁵⁶

Dans ma pratique vidéographique d'agencement de micro-récits, on peut déceler les mêmes phénomènes. En reprenant cette définition, on peut constater qu'effectivement, chaque plan d'un poème plastique chronographique est plus ou moins ordinaire mais se charge d'effets en étant agencé par un montage et par la relation que chaque micro-récit entretient avec ce qui l'entoure. Le tout n'est pas subordonné à une trame narrative et n'est pas agencé au hasard. Le poème chronographique est autonome et, qu'il soit de séparation et de connexion, il existe un réel degré relationnel entre les plans effectué par l'aspect symbolique d'un côté et par l'interprétation du regardeur de l'autre. Il reste toutefois à comprendre ce que Perelman entend par parataxie. La parataxe dans *The New Sentence* est utilisée afin de brouiller les rapports syntaxiques. C'est une figure stylistique employée par cette forme de poésie qui s'oppose à l'hypotaxe qui se soucie de l'enchaînement concaténatoire des phrases. Il est évident que la parataxe est omniprésente dans ma pratique car les liaisons et le montage entre les micro-récits ne servent pas à expliciter une action étendue. De plus, la décontextualisation et la déconstruction chronologique du récit familial mémoriel initial ajoutent un effet parataxique. C'est en cela qu'il est possible de prétendre que le poème chronographique est bel et bien un macro-récit poétique. Et ma pratique de manière générale est un macro-récit poétique qui se transmet numériquement par l'audio et le visuel, c'est ce que je nomme de manière concise et très élargie : un récit chronographique.

56. PERELMAN Bob, *Parataxis and narrative : the new sentence in theory and practice*, American Literature, vol. 65, no 2, Durham, éd. Duke university press, 1993, p. 313. « Une nouvelle phrase est en elle-même plus ou moins ordinaire mais gagne son effet en étant placée à côté d'une autre phrase pour laquelle elle a une pertinence tangentielle. Les nouvelles phrases ne sont pas soumises à un cadre narratif plus large et ne sont pas regroupées au hasard. La parataxie est cruciale: la signification interne et autonome d'une nouvelle phrase est renforcée, remise en question et modifiée par le degré de séparation ou de connexion que le lecteur perçoit par rapport aux phrases environnantes. »

1.5 Le proto-récit chronographique poétique

Afin de poursuivre la recherche, il est important de rappeler que pour l'instant, il ne s'agit que de l'analyse de poèmes chronographiques figuratifs, cependant toute une partie de ma pratique se situe dans le domaine de l'abstraction. Pour étendre l'analyse sémiologique d'une telle pratique, il faut nous attarder sur une sémiologie liée à la musique. Pierre Schaeffer dans son ouvrage, *Traité des objets musicaux*, exprime son ressenti face à une certaine impasse à théoriser, voire à écrire sur la musique :

« Dans son ensemble, l'abondante littérature consacrée aux sonates, quatuors et symphonies, sonne creux. Seule l'habitude peut nous masquer la pauvreté et le caractère disparate de ces analyses [...] Si toute explication se dérobe, qu'elle soit notionnelle, instrumentale ou esthétique, mieux vaudrait avouer, somme toute, que nous ne savons pas grand-chose de la musique. Et pis encore, que ce que nous en savons est de nature à nous égarer plutôt qu'à nous conduire. »⁵⁷

On retrouve ce sentiment chez Sigmund Freud au début du chapitre consacré au Moïse de Michel-Ange. Le psychanalyste avait une répulsion sans égale vis-à-vis du quatrième art à cause du manque de distance que l'on pouvait opérer avec celui-ci. Si l'analyse est difficile, elle n'est pas impossible. En 1976, le sémiologue Jean-Jacques Nattiez tente de fonder une sémiologie de la musique. Plus récemment, dans un article de 2011 sur la narrativisation de la musique, le sémiologue développe le concept de proto-récit. Il met en garde le lecteur sur les nombreux écrits interprétatifs possibles en lien avec le domaine musical et dénonce une certaine forme de la musicologie qui tente sans cesse une narrativisation de la musique comme si la musique était a priori, narrative. « Au niveau immanent et du point de vue narratif, ce que la musique peut faire de mieux, c'est d'imiter l'allure du langage et du récit. Par là-même, elle prend le statut d'un proto-récit. »⁵⁸ Le proto-récit pour le définir concrètement serait quelque chose qui s'inscrit dans le temps, fait de répétitions, de rappels, d'attentes, etc. Et qui a des effets de relation syntaxique sans en avoir la potentialité linguistique ou figurative ; de la même manière

57. SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, éd. Seuil, 1966, p. 19.

58. NATTIEZ Jean-Jacques, *La narrativisation de la musique*, *Cahiers de narratologie*, no 21, 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, consulté le 5 mai 2018 sur <http://journals.openedition.org/narratologie/6467>

qu'une langue étrangère ou qu'une musique qui nous paraît construite même si l'on ne discerne aucun sens certain. Il est une organisation du signifiant avec peu de signifié. Par conséquent, la différence entre un macro-récit et un proto-récit se situe donc dans l'aspect figuratif ou non des micro-récits constituant l'œuvre vidéographique. Pour qu'il y ait apparition d'une forme de proto-récit, il faut que les micro-récits soient une succession de plans indiscernables figurativement. Cette notion de proto-récit développé par Nattiez s'applique aux micro-récits abstraits, cela n'a rien d'étonnant car un plan abstrait – et il en est de même pour la musique – nous convoque des images mentales par une présence sans représentation.

D'ailleurs on peut ajouter que les liens entre la musique et la peinture abstraite sont nombreux. L'exemple le plus marquant est certainement celui du peintre synesthète Vassily Kandinsky qui avait la capacité d'associer les couleurs et les sons tout en appréhendant ses toiles comme des compositions orchestrales, libérant les vibrations colorimétriques autrefois prisonnières de la forme figurative régie par les lois de la représentation. On peut identiquement citer Paul Klee dont l'œuvre ne cesse de s'entremêler entre peinture abstraite et musique. Charles Blanc-Gatti, peintre musicaliste⁵⁹ à la synopsis accrue fut aussi un artiste incontournable et sera également à l'origine d'un dessin animé au titre explicite : *Chromophony*⁶⁰.



Extrait de «Chromophony» de Charles Blanc-Gatti (1939)

59. Au même titre qu'Henry Valensi, Gustave Bourgogne ou bien encore Vito Stracquadaini regroupés autour du musicalisme.

60. BLANC-GATTI Charles, *Chromophony*, Dufaycolor, 1939.

Le proto-récit qui sert initialement comme outil sémiologique pour la musique peut tout naturellement servir de modèle pour une œuvre vidéographique constituée de plans abstraits. Une construction vidéographique avec des proto-récits offre une organisation syntaxique qui amènera à une autre perception, une perception dite objective. Si on continue d'alimenter le parallèle avec la poésie, il serait proche des tentatives poétiques des poèmes de Filippo Tommaso Marinetti, du dadaïsme notamment avec la poésie d'Hugo Ball, du Merz de Kurt Schwitters ou bien encore du lettrisme d'Isidore Isou, en cela on peut désormais parler de proto-récit poétique chronographique. On rejoindrait ici l'idée de systèmes langagiers étrangers à nous et donc subséquemment il est possible d'intégrer à la notion de proto-récit toute forme d'œuvre ayant un faible niveau sémantique. Il est bon de rappeler que la musique, les langues étrangères, la peinture ou les micro-récits abstraits cinématographiques sont des formes d'expression où le signifiant joue sur les accents, les intonations, les vibrations. Il est important maintenant de se demander en quoi cette perte figurative peut amener à un nouveau modèle de perception, mais avant cela, renouons avec le reproche que Jean-Jacques Nattiez dresse contre la musicologie :

« La narratologie musicale consiste à projeter sur la musique, considérée a priori « comme art narratif » alors qu'elle n'est qu'un proto-récit, un récit « associé » à la musique [...] mais ce récit est celui du musicologue qui démontre une fois encore la capacité des êtres humains à inventer des fictions témoignant d'un degré plus ou moins grand de fabulation. »⁶¹

61. NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*

2. DE NOTRE CAPACITÉ À CONSTRUIRE UN RÉCIT

2.1 L'*homo fabulator* de Jean Molino

Cette notion va permettre de démontrer en quoi les liens de causalité du film de fiction qui lui donnent sa cohérence globale, comme nous l'avons vu, ne sont pas le seul moyen de captiver celui qui le regarde. Grâce à la fonction fabulatrice essentielle au développement de ma démarche, on peut distinguer une nouvelle façon de penser l'image en mouvement. Christian Metz développe aussi le concept de courant d'induction⁶², c'est-à-dire, la capacité du spectateur à projeter un rapport diégétique entre deux plans qui participe de ce que Jean Molino développe dans son livre, le concept d'*homo fabulator*⁶³. Ce dernier peut être défini comme étant un mécanisme ancestral de l'homme, qui en plus d'être rationnel, politique (selon Aristote), mimétique, *homo ludens* et *homo symbolicus*, est également *homo fabulator*. C'est-à-dire, un être qui par nature est toujours à l'affût d'engendrer tout ce qu'il perçoit comme une succession linéaire plus ou moins précise, comme étant des sources de récits ou de contes. Depuis la nuit des temps, l'homme se construit d'histoires et en invente incessamment. Ce phénomène est engendré par ce que l'on nomme la fonction fabulatrice. Bien que Henri Bergson ait tenté de comprendre l'origine de ce phénomène, il serait périlleux d'affirmer que l'on sache concrètement d'où cela provient. Mais peut-être peut-on éclaircir cette volonté du nourrisson que nous fûmes à donner du sens à nos premiers instants de la vie, sur la prise de conscience d'une temporalité du vide qui ne demande qu'à être comblée. Dans le chapitre huit sur *Le temps dans le récit*⁶⁴, les auteurs expliquent la prise de conscience temporelle opérée par le nourrisson sous forme de proto-intrigue : « La motivation orientée vers un but – désir de nourriture ou interaction avec la mère – crée une trajectoire dramatisée de tension-crise-résolution qui constitue une proto-intrigue. Cette dynamique d'évènement est corrélée à une « trame temporelle de sentiment ». »⁶⁵ Les sentiments du

62. Ce dernier bien entendu est lié à l'analogie iconique.

63. MOLINO Jean et LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo fabulator – Théorie et analyse du récit*, éd. Actes Sud, Arles, co-éd. Leméac, Montréal, 2003, p. 384.

64. *ibid*, p. 249.

65. *ibid*, p. 250.

nourrisson, qu'ils soient l'appréhension, le désir, la peur, la joie, s'entrechoquent dans une temporalité qui prend l'allure d'une intrigue appréhendée dès les premiers instants de nos vies. C'est en cela qu'il est indispensable de maintenir le suspense dans les films de fiction. Selon Vladimir Jankélévitch, « l'aventure est une disposition à être dans le temps »⁶⁶. Cette proto-intrigue chez le nourrisson est si puissante que même lorsque l'on se retrouve confronté à une œuvre sans repères figuratifs, on ne cessera jamais ce mouvement cognitif de fabulation.

66. JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, éd. Flammarion, 2017, p. 303.

2.2 La fonction fabulatrice de l'être

La fonction fabulatrice est notre capacité ancestrale à constituer en permanence des histoires. Selon Bergson, la fonction fabulatrice est apparue au cours de notre évolution lorsque l'intelligence et l'instinct se sont désolidarisés. L'intelligence a pris le dessus au fur et à mesure, ce qui a permis l'avènement des grandes civilisations jusqu'à aujourd'hui, avec en prime une potentialité technique et conceptuelle inouïe. Cependant en prenant le dessus, elle annihile l'instinct et divulgue une appréhension de l'avenir et une conscience de la mort, plongeant ainsi les êtres humains dans la plaie de l'angoisse. Selon le métaphysicien, la fonction fabulatrice se serait développée à cet instant pour servir de remède et stopper l'hémorragie anxieuse. C'est avec la naissance de représentations fictives que la religion est apparue afin de contrer la fatalité d'un avenir conscientisé par l'intelligence. Par la suite, cette fonction fabulatrice est apprivoisée et devient un plaisir si important que désormais on ne peut se passer de raconter des histoires. Henri Bergson a donc expliqué le phénomène de la « fonction fabulatrice » comme une réponse, par le biais de créations permanentes, à une angoisse innée et intérieure, causée par le silence et la vastitude du monde. L'univers et ce qui nous entoure est une « machine à faire des dieux »⁶⁷, ainsi l'homme établit sans cesse des fictions comme pour contrer l'angoisse du vide et du manque de sens. Cela nous oblige de manière quasi-inconsciente à appréhender, en ce qui nous concerne, le film de famille, par un esprit herméneutique de reconstitution de celui-ci. Rappelons que le film de famille comme convoque souvent des images mentales, des pensées, en lien avec le vécu de la personne qui le regarde, surtout si ce dernier se trouve extérieur à la vie familiale présentée et donc dans l'impossibilité de reconstituer l'œuvre filmique initiale. Comme le spectateur ne peut pas être pris totalement dans une action de causalité, illusoire, comme ce serait le cas dans le film de fiction, ses images mentales et son propre vécu lui permettent de reconstituer intérieurement une histoire pour compléter celle qu'il perçoit. On se retrouve à être dans l'obligation d'une recherche de l'identification, de se plonger dans ses souvenirs en friche pour les additionner ou les juxtaposer aux images plus ou moins figuratives qu'on perçoit afin de reconstituer un macro-récit plus ou moins de causalité. Du point de vue

67. BERGSON Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, éd. Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », p. 343.

perceptif, on pourrait parler d'une perception subjective à la fois fabulatrice et reconstituante, dans la mesure où la fonction fabulatrice permet une tentative de reconstitution des liens de causalité afin de former de nouveau un macro-récit concaténatoire. De plus, la filiation que possède le film de famille avec le domaine onirique, comme précisé dans le chapitre un, renforce l'état de rêverie potentiel. On peut admettre l'hypothèse désormais que les images mentales du regardeur se génèrent plus aisément si l'excitation d'éveil ou la focalisation sur le film familial se contracte, se réduit ou tend vers une abstraction.

2.3 Phase abstractive et métacognition

L'idée de cette capacité si puissante que l'on nomme fonction fabulatrice à constituer sans cesse des récits, permet une grande liberté vis-à-vis du montage audiovisuel. Désormais on peut prétendre que plus l'enchaînement des micro-récits devient altéré voire abstrait et ne permet plus une concaténation puissante, plus notre faculté fabulatrice fera le reste. On peut même suggérer, pour aller plus loin, que plus il y a de vides significatifs et syntaxiques dans une œuvre filmique, plus on risque de solliciter notre fonction fabulatrice pour combler ces vides et par conséquent, un état possible de rêverie est sollicité voire forcé par le montage. On peut même supposer qu'une forme de métacognition chez le spectateur s'opère ; une métacognition possible du récepteur face à une suite de micro-récits s'altérant puisque allant du macro-récit poétique encore figuratif vers un modèle de proto-récit abstrait. C'est-à-dire la prise de conscience que le regardeur a de lui-même lorsqu'il se rend compte qu'il entretient une quête plus ou moins fictionnelle concaténatoire entre son propre vécu et ce qu'il regarde. Cet état de métacognition est donc possible lors de la phase d'abstraction vidéographique. C'est-à-dire lors de cette parcelle temporelle, où la perte figurative amènera un possible décrochement de la lecture signifiante du poème chronographique. Ainsi ces poèmes plastiques audiovisuels, dans leur phase abstractive, deviennent avant tout des prises de conscience sur des gestes extérieurs et intentionnels, le but est vraiment d'en favoriser la lecture signifiante d'abord figurative, structurelle, puis abstraite. De manière générale, une œuvre est toujours la volonté d'une personne :

« C'est le cogito : un sujet empirique ne peut pas naître au monde sans se réfléchir en même temps dans un sujet transcendantal qui le pense, et dans lequel il se pense. Et le cogito de l'art : pas de sujet qui agisse sans un autre qui le regarde agir, et qui le saisisse comme agi, prenant sur soi la liberté dont il se dessaisit. »⁶⁸

Cette double relation à l'œuvre, ce dédoublement, est provoqué par un oscillement entre la perception subjective fabulatrice reconstituante capable de combler les vides et la prise de conscience de gestes structuraux de l'auteur sur une œuvre vidéographique comme dans le domaine du cinéma structurel. Pour reprendre les termes deleuziens,

68. DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, éd. Minuit, 1983, p. 108.

on est à la frontière entre « une image-perception et une conscience caméra »⁶⁹. En l'occurrence, dans ma pratique, on devrait plutôt dire que l'on est à la frontière entre une image-perception sollicitant un point de vue subjectif par la fonction fabulatrice et une prise de conscience objective du montage ayant pour but d'affecter structurellement la figuration initiale. En ce sens, il est possible de parler d'une perception semi-subjective puisqu'il s'agit d'un dialogue, d'une sorte de va-et-vient, entre le récepteur soit se focalisant sur l'image en mouvement, soit sur les événements structureaux du montage. La perception objective est provoquée par la plasticité, par la matérialité que le montage agence. Cette phase d'abstraction offre une permutation entre la perception subjective, de ce « je » reconstituant, et une forme de perception objective. « Le point de vue objectif est ainsi comparé à celui d'un sujet humain qui regarde les événements se dérouler de l'extérieur, sans s'y mêler, ni physiquement, ni moralement. »⁷⁰ Il est possible que la phase abstractive effectuée par le montage et par des jeux de structure offre une extériorisation du récepteur qui favoriserait un état de métacognition de celui-ci. Bien sûr cette étape de métacognition peut également ne pas opérer. Cette déconstruction du poème chronographique vers une œuvre abstraite offre toujours un risque que le lien ne s'établisse plus entre l'œuvre et son récepteur.

69. *ibid*, p. 108.

70. PAQUIN Clyde, *Philosophie du point de vue au cinéma – Gilles Deleuze et le renversement des notions d'objectivité et de subjectivité*, éd. Université de Montréal, 2017, p. 73.

2.4 L'ennui

Si l'on manque d'intérêt, par un néant réceptif, pour un film, une vidéo, un support cinématographique quel qu'il soit, un phénomène survient généralement : l'ennui. C'est en cela qu'il est primordial de s'attarder sur cette notion. Qu'est-ce que l'ennui ? À quel moment intervient-il, est-il nécessairement lié au manque de narration, d'action ? Avant de tenter de formuler des réponses convenables à ces questions, il serait bon de penser la source même de l'ennui. Il se situe dans une attitude, dans une façon d'être au monde qui passe par le temps. Il apparaît lorsque les trois formes de réceptivité potentielle envers une œuvre cinématographique échouent. À savoir, les réceptivités sémantique, cognitive et sensible. Selon le philosophe Vladimir Jankélévitch, l'ennui est une forme de prise de conscience du temps, qui dévoile une impression de déchéance métaphysique. En cela, Jankélévitch se situe en opposition avec la pensée bergsonienne, qui voit dans la durée une conception mouvante et créatrice. Henri Bergson théorise la durée comme une idée plutôt harmonieuse, qui, par une série d'évènements, appelle à une création permanente du temps et lorsqu'un sujet prend conscience du temps qui passe, il le spatialise et se concentre sur les formes qu'il perçoit, peut-être est-ce là la description d'un symptôme de la sensation de vide que l'ennui peut nous faire ressentir ? Mais revenons à la pensée jankélévitchienne où l'ennui nous ramène à notre présent, au sein d'un intervalle qui renie tout lien de causalité, et c'est en cela qu'il est primordial, il est une conscience du vide, l'espace d'un instant. L'ennui est bien souvent vécu comme quelque chose de négatif ; selon les existentialistes, il serait même lié à l'angoisse, dans la mesure où, évidemment, lui aussi s'appréhende dans un intervalle, indépendant de la ligne de causalité, dans une prise de conscience du présent. Mais il peut également être vécu comme quelque chose de positif : « Comprenne qui pourra ! La conscience adore et maudit ensemble la langueur délicieuse qui l'envahit, et bien qu'elle déteste en un sens cette bouderie de la durée, elle ne veut pas être secourue »⁷¹. En effet, tout être qui se sent nonchalant vit l'inoccupation d'un instant par la flânerie, mais ce mot sous-entend une nouvelle perception de l'instant :

« La fainéantise ne serait-elle pas le degré zéro de l'inoccupation, l'évacuation de tous les contenus du temps ? [...] une existence inoccupée ou désœuvrée n'est pas

71. JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, éd. Flammarion, 2017, p. 179.

nécessairement une conscience ennuyée [...] la conscience ignore l'ennui tant qu'elle demeure innocente. »⁷²

Selon Jankélévitch toujours, l'homme est ambigu face à l'ennui : « L'homme est contradictoirement attiré par la précieuse plénitude de l'être et repoussé par le néant de cet être, par le vide de cette plénitude : nous appelions tentation ce déchirement. »⁷³ Cependant l'ennui a un remède : « il s'agit de passionner le temps ». ⁷⁴ Et c'est avec cette promesse qu'il nous faut désormais nous attarder sur la pensée orientée vers un objet ou autrui. Or le cinéma est un art du temps qui se veut canalisant, ou au moins, divertissant⁷⁵, et on ne peut prétendre pour l'instant que l'ennui serait lié directement au manque d'action, cependant, il favorise celui-ci. L'ennui est un retour à cette angoisse du monde que la fonction fabulatrice tente de vaincre. L'ennui est un rapport au temps très particulier, il est une prise de conscience du néant métaphysique. Il provient de la non-adhésion face à quelque chose, ou d'un refus d'activer la fonction fabulatrice⁷⁶.

2.4.1 Note sur ma pratique et approche empirique (ennuyeuse)



Extrait du poème plastique chronographique «Le Rôti» (2015)- Code QR en annexe

72. *ibid*, p. 197.

73. *ibid*, p. 187.

74. *ibid*, p. 234.

75. Même si la notion de divertissement est ambiguë et reste à utiliser avec beaucoup de précaution, car à l'inverse de la réflexion, le cinéma qui se prétend divertissant n'aspire à rien d'autre qu'à des liens de causalité évidents et à une réceptivité sensible forte.

76. Ce refus peut bien entendu se constater devant un film de fiction.

Le samedi 13 janvier 2018, lors de la projection de mon poème plastique chronographique *Le Rôti* au cinéma de Hauteville-sur-mer, plusieurs personnes ont exprimé leur ressenti. La plupart de celles-ci ont avoué avoir attendu qu'il se passe quelque chose, elles étaient déçues. C'est certainement dans l'attente de quelque chose que l'ennui s'accroît, par la promesse d'une action possible qui soutient la frustration et la prise de conscience d'un présent stagnant. Le mouvement lancinant du poulet allait amener vers une action radicale, c'est une idée qui va de soi, d'autant plus que la musique qui accompagne la chorégraphie pathétique du poulet appelle à l'épique et elle a une forte signification héroïque sur une image que l'on pourrait qualifier d'insignifiante. Pire encore, l'image se dégrade vers une abstraction, vers une perte de repères figuratifs. Le contexte est également important, le cinéma est un lieu clos particulier, une gêne peut être perçue si quelqu'un se lève pendant une projection. L'ennui alors s'accroît face à l'inaction des images projetées. Cependant si l'on conditionne l'état d'esprit des personnes ayant pour désir de voir une vidéo expérimentale avant la séance, le rapport à l'ennui en serait modifié. Car la fatalité d'une non-action serait avouée dès le début. L'ennui provient de l'attention portée sur le néant, il est une focalisation sur le vide. Or si cette définition jankélévitchienne est confirmée, comment se fait-il que l'ennui intervienne face à une œuvre cinématographique sans action ?⁷⁷ La focalisation des spectateurs est alors sur l'objet, comment se fait-il que l'ennui s'installe ? Certes les formes de réceptivité causale et cognitive sont amoindries mais qu'en est-il de la réceptivité sensorielle générée par les stimuli audiovisuels ? Serait-elle insuffisante pour une focalisation assez importante pour canaliser cette pensée du néant qu'est l'ennui.

77. Précisons tout de même que l'ennui peut tout aussi bien intervenir lors de la projection d'un film rempli d'actions ou bien lors de la rediffusion d'un film qui potentiellement selon le jugement de certain a « mal vieilli ». L'idée ici n'est pas de prétendre que l'ennui est intimement lié au degré d'action d'une œuvre filmique.

3. PHÉNOMÈNES DE PERCEPTION⁷⁸

3.1 Deux formes de perception subjective : film de fiction *versus* film de famille

Il serait bon désormais de récapituler et d'établir des liens entre les différentes perceptions possibles suivant les différentes mutations plastiques de ma démarche et de leurs analyses linguistiques. On distingue deux sortes de perception subjective. Comme nous l'avons vu précédemment, dans tout film de fiction, le spectateur est happé par l'action qui s'y déroule. Sa perception subjective le contraint consciemment ou inconsciemment à s'identifier au héros du film où à l'action qu'il ferait dans telle ou telle circonstance. Cette identification au héros est parfois volontairement interrompue, notamment dans une certaine forme de théâtre animé par Bertolt Brecht avec sa théorie sur l'effet de distanciation afin de désaliéner le spectateur, finalement on est proche de la tentative de Stan Brakhage dans *Blue Moses*. Concrètement, il s'agit de rompre « le quatrième mur » par lequel l'un des protagonistes de l'histoire pourra s'adresser au lecteur. Notons que dans le film de famille cet effet de distanciation est souvent visible par l'interaction permanente que les individus de la famille développent avec la caméra. Mais en dehors de ces contre-exemples, il y a une disposition de l'individu à intégrer l'action, à s'attacher aux personnages, à être dans la temporalité proposée par l'image mouvante régie par le scénario qui est du point de vue sémiologique, un macro-récit diégétique. Si l'on n'adhère pas au macro-récit, l'ennui prend le relais. Nous sommes à ce moment dans une perception subjective sollicitée puisqu'elle met le sujet, l'individu, au cœur de l'action. On invite le spectateur à vivre l'action qui se déroule et cette sollicitation s'accroît avec le phénomène concaténatoire favorisant la durée de l'intrigue préfabriquée, l'attachement aux personnages, etc. L'adhésion se fait par la mise en branle de notre fonction fabulatrice par la diégèse et le dialogue que l'on entretient avec elle. Cette première forme de perception subjective est la plus commune et la plus sollicitée. Dans le film de famille, deux cas différents de réceptions sont à souligner ; la réception intérieure

78. Étant le premier spectateur de ma propre pratique, j'é mets simplement des hypothèses de réception que j'ai pu vivre ou ressentir face à mes travaux filmiques. Je ne prétends pas maîtriser l'accueil perceptif qui reste un phénomène singulier propre à tout un chacun.

au film de famille, puis sa réception extérieure. D'abord, pour un membre de la famille concernée, la perception sera évidemment subjective, voire intimiste puisque liée à son histoire personnelle et familiale mais aussi reconstituante. C'est par cette intimité et ses souvenirs que l'on va reconstituer et rassembler les bribes de parcelles mémorielles qui sont projetées à l'écran afin de les organiser en un macro-récit subjectif et mémoriel.

Pour un individu extérieur, la réception ne sera pas la même. L'ennui n'est jamais loin d'ailleurs lorsque l'on est étranger à un film de famille, car ce que l'on perçoit n'est qu'une suite de micro-récits chronologique. Mais si l'on prête un intérêt aux images qui ne nous sont pas destinées, on peut déceler la possibilité sur le plan perceptif d'une mise en branle de la fonction fabulatrice de l'individu. Celle-ci aura un rôle d'action reconstituante afin d'établir un macro-récit pour contrer l'ennui qui guette le spectateur étranger aux scènes familiales filmiques. Quand on parle de deux sortes de perception subjective, on parle d'une distinction qui se situe dans l'emploi de cette fonction fabulatrice. Cette dernière opère différemment dans le film de fiction et dans le film de famille. Dans le premier cas, la fonction fabulatrice est sollicitée, on pourrait alors parler d'une perception subjective fabulatrice sollicitée. Et dans le second cas quelle que soit la forme de réception (intérieure ou extérieure), la fonction fabulatrice est reconstituante. Soit par le souvenir intimiste et mémoriel, soit par la tentative d'établir un macro-récit, d'établir des justifications, des liens entre les micro-récits du film familial.

3.2 Perception dans le poème plastique chronographique

C'est de ce second emploi de la fonction fabulatrice que le poème chronographique se joue. Il est important de synthétiser les grandes lignes de la construction de ce poème chronographique. Rappelons que du point de vue extérieur au film de famille, l'adhésion aux micro-récits qui le constitue est déjà plus plausible si l'on injecte celui-ci dans une sphère artistique. Rappelons également que la première étape de déconstruction, après décontextualisation et démantèlement chronologique, s'effectue par un jeu audio-visuel sur les micro-récits qui composent le film de famille. Ce que je nomme poème plastique audiovisuel découle de ces opérations. Il y a également cette idée de tropes visuels, de réappropriation, et la venue d'un genre de versification sonore effectué en synchrèse. La composition qu'elle soit visuelle et sonore est syntagmatique dans la mesure où la volonté première est de mélanger, d'une part, l'approche sémantique, la signification directe que permet la figuration, l'illusion d'un réel possible, et d'autre part, l'avènement du proto-récit abstrait.

Mais dans un premier temps, le poème chronographique se veut macro-récit poétique. Comme nous l'avons vu, ce macro-récit poétique possède un parallèle avec la poésie objectiviste américaine mais ce n'est peut-être pas la seule raison de l'avènement de ce macro-récit poétique. Il est important de souligner qu'il se constitue de plusieurs manières : premièrement, par l'intentionnalité et le rapprochement d'une certaine forme de poésie scripturale, deuxièmement, par le contexte muséal et artistique qui influe sur sa réception interprétative et troisièmement par la mise en branle de la perception subjective fabulatrice et reconstituante du récepteur. C'est ce dernier aspect qu'il est important de soulever ici : la fonction fabulatrice, plus ou moins consciente d'un individu, d'un récepteur, tente d'établir les liens entre les micro-récits qu'elle perçoit. Par cela même, ce processus fait partie de la constitution de ce macro-récit poétique. Le macro-récit poétique évolue donc plus facilement dans un cadre artistique où l'interprétation est liée aussi à cette étape de transfert contextuel.

3.3 Temporalité singulière du poème chronographique

Les réemplois d'images de films de famille par la technique du *found footage* et le travail en postproduction numérique de ces images, font de celles-ci des images altérées. Le mot altéré est un terme à comprendre suivant deux définitions. Avant d'avoir une connotation péjorative, dans le sens de dégrader quelque chose, ce terme signifiait : « rendre autre, changer, modifier »⁷⁹ l'état originel d'un objet. Mais il signifie également un changement dans la nature de celui-ci, le fait de dénaturer cet objet. Romain Rolland critique la manière dont Ludwig van Beethoven réemploie les textes et, ainsi, les altère et les dénature à la manière du centon défini auparavant :

« Il commence par y faire son choix, prenant d'un poème telle ou telle strophe et supprimant le reste, combinant même deux poésies ensemble. Il altère les textes, ajoute, coupe, ou change des mots. Il y introduit son Moi envahissant, par des « ja ! » énergiques, qui se soucient peu de la métrique.»⁸⁰

En dehors de l'égo de Ludwig van Beethoven reproché en fin de citation, le procédé par lequel il construit ses textes ressemble à la manière dont mes vidéos sont construites. C'est en cela que je trouve ce mot intéressant pour désigner le résultat de mes images dans leurs réemplois. Le film comme toutes œuvres ou objets singuliers possède sa propre durée. De même que le morceau de sucre a la sienne : « Un morceau de sucre [...] a aussi une durée, un rythme de durée, une manière d'être au temps, qui se révèle au moins en partie dans le processus de sa dissolution. [...] Je dois attendre que le sucre fonde, [...] signifie que ma propre durée, telle que je la vis, par exemple dans l'impatience de mes attentes, sert de révélateur à d'autres durées qui battent sur d'autres rythmes, qui diffèrent en nature de la mienne. »⁸¹ Comme nous l'avons vu pour un film qui serait diégétique, le spectateur peut être dans l'attente d'un déroulement, etc. Cette durée peut s'établir par rapport à un récit construit en amont, dont le temps est constitué d'ellipses, et de *flash-back* en fonction de l'importance des actions proposées pour tenir le tout

79. Définition de *altérer*, consultée le 4 mai 2016 sur <http://www.cnrtl.fr/definition/altérer>

80. ROLLAND Romain, *Beethoven*, t. 1, 1928, pp. 162-163. Consulté le 4 mai 2016 sur <http://www.cnrtl.fr/definition/altérer>

81. DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme*, ch. 1, « L'intuition comme méthode », Paris, éd. Presses universitaires de France, 1966, p. 24.

dans une cohérence et une limpidité propre au récit. Seulement, la durée dans le film de famille ou le poème chronographique possède une tout autre nature. Elle se veut proche de notre état d'esprit, de l'individu, car la diégèse étant absente, il se veut plus proche d'un instant. Et selon Henri Bergson, il y a trois types de continuité temporelle dans un instant, une simultanéité des flux : une « continuité de notre vie intérieure, continuité d'un mouvement volontaire que notre pensée prolonge indéfiniment, continuité d'un mouvement quelconque à traverser l'espace, celle d'un mouvement dans l'espace »⁸². Si nous nous focalisons sur la dernière continuité, celle de l'espace, nous adhérons alors à une durée autre que la nôtre, celle de l'œuvre, du film sans concaténation, nous faisons ainsi abstraction de notre propre continuité avant de revenir plus intensément à celle de notre vie intérieure.

82. BERGSON Henri, *Œuvres complètes*, éd. Arvensa, p. 930, livre numérique sur <http://www.arvensa.com>

3.4 Altération des micro-récits dans la phase abstractive

Avec le jeu syntaxique, la composition des signifiants sans souci sémantique peut permettre des approches plus ou moins structurelles ou abstraites. Rappelons que ce que je nomme phase abstractive, c'est l'altération par des jeux structuraux des micro-récits jusqu'à une forme potentiellement abstraite de ceux-ci. Comme nous l'avons vu, cette étape se situe entre l'expression d'une forme figurative vidéographique et l'arrivée d'une forme de proto-récit. Il est possible pour comprendre cette étape de se référer aux trois niveaux de sens développés par Roland Barthes. En effet, Barthes recense d'abord deux premiers niveaux de sens, l'un informatif et l'autre symbolique. « Un niveau informatif, où se rassemble toute la connaissance que m'apportent le décor, les costumes, les personnages, leurs rapports, leurs intersections dans une anecdote [...] ce niveau est celui de la communication. »⁸³ C'est par ce niveau que le film de fiction fonctionne de manière hégémonique. Puis « le sens symbolique [...] il est intentionnel (c'est ce qu'a voulu dire l'auteur) et il est prélevé dans une sorte de lexique général commun des symboles. [...] je propose d'appeler ce signe complet le sens obvie »⁸⁴. Cette étape symbolique à l'origine du sens obvie est comparable à l'étape de déconstruction de film familial offrant l'avènement du poème chronographique qui fonctionne par association d'idées liée à un aspect symbolique comme la poésie objectiviste américaine. De plus, le sémiologue souligne également l'intentionnalité d'un auteur, d'une conscience qui se mue plastiquement dans une œuvre. Puis Roland Barthes continue son analyse et s'exclame :

« Est-ce tout ? Non car [...] je lis, je reçois [...] évident, erratique et têtue, un troisième sens. Je ne sais quel est son signifié, du moins je n'arrive pas à le nommer, mais je vois bien les traits, les accidents signifiants dont ce signe, dès lors incomplet, est composé [...] Par opposition aux deux premiers niveaux, celui de la communication et celui de la signification, ce troisième niveau [...] est celui de la signifiante ; ce mot a l'avantage de référer au champ du signifiant. »⁸⁵

83. BARTHES Roland, « Le troisième sens, notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », 1970, *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris, éd. Seuil, 1982, p. 43.

84. BARTHES Roland, « Le troisième sens », dans *Cahiers du cinéma*, 1970, repris dans *Œuvres complètes III*, éd. Seuil, Paris, p. 488.

85. BARTHES Roland, op.cit., p. 43.

Ce dernier opérant uniquement dans le signifiant avec une carence dans le champ du signifié, Roland Barthes le nommera le sens obtus. « Le sens obtus semble se déployer hors de la culture, du savoir, de l'information. »⁸⁶ Pour revenir à ma pratique vidéographique, cette phase abstractive et structurale est donc peut-être à envisager comme un passage du sens obvie lié à une étape de formes symboliques vers un sens obtus lié à une construction signifiante forte.

86. BARTHES Roland, op.cit., p. 488.

3.5 Figure de style récurrente dans la phase abstractive : esthétique du mantra audiovisuel

L'une des figures de style très souvent employée lors de la phase d'abstraction du poème chronographique est la ritournelle d'une série de photogrammes, la répétition de micro-récits. Il est important de s'attarder sur l'aspect symbolique du fragment réitéré parfois en surimpression, en lien avec les techniques de répétition, proches des tentatives formelles de la musique minimaliste⁸⁷ vue précédemment et des formes de mantras employés dans l'hindouisme ou le bouddhisme. Le mantra audiovisuel est un véritable jeu syntaxique vidéographique qui peut être l'une des méthodes pour tendre vers l'abstraction. Il permet une recherche plastique plus radicale afin d'accroître l'état hypnagogique, voire méditatif, par une valorisation d'une réceptivité sensorielle plutôt que sémantique. Le mantra dans son emploi spirituel a pour but une canalisation du discours incessant qui se trame dans notre pensée. Bien sûr dans le cas d'une modification structurelle du poème chronographique initial, le côté sacré, spirituel, voire dogmatique, est à mettre de côté. L'important ici est de constater l'effet filmique engendré par un tel processus. Le mantra filmique désigne tout simplement la répétition d'un ou plusieurs micro-récits agencés parfois en surimpression, ce qui renforce par un effet de déphasage et par conséquent le potentiel abstraitif d'un micro-récit. Le choix du terme « mantra » permet aussi de mettre l'accent sur l'importance du signifiant. En effet, la puissance des mantras originels bien qu'ils soient construits de maximes sacrées ne provient pas de leur signification, de leur sens, mais plutôt de leurs phonèmes, de leur pouvoir vibratoire, donc de leur signifiant. Dans le cas du mantra filmique, le signifiant est une nouvelle fois altéré et le récepteur peut désormais prendre conscience des phénomènes structuraux du montage, comme nous l'avons vu, une perception semi-subjective est à envisager. C'est dans cette phase abstractive que l'on suppose que le récepteur oscille entre plusieurs états d'adhésion. Soit le récepteur continue une tentative macro-récital avec cette capacité inhérente à l'homme que l'on nomme fonction fabulatrice, le « je » reste dans l'action même s'il prend conscience de la plasticité de l'œuvre par le montage, comme vu précédemment, il est dans une perception semi-subjective. Soit le récepteur décroche par manque d'aspect figuratif et en perdant ses repères, il peut alors développer soit un

87. Que l'on nomme aussi parfois les répétitifs américains.

état de métacognition par un repli sur soi, soit un état d'ennui. Soit le récepteur se laisse guider par le phénomène vibratoire signifiant, comme le mantra est employé initialement dans certaines religions afin d'atteindre une perception dite objective. Ce point sera abordé dans le troisième et dernier chapitre.

3.6 Tendre vers l'abstraction

L'un des procédés les plus puissants pour effectuer un état hypnagogique désormais est semble-t-il la perte d'identification totale, c'est-à-dire la perte de la figuration, la non-reconnaissance d'une forme particulière qui amènerait à une perception sans capacité de reconnaissance et où le rôle des stimuli audio-visuels deviendrait primordial. Une sensation hypnagogique pourrait apparaître chez celui qui visualise le film et s'accroît au fur et à mesure que l'œuvre vidéographique à l'écran deviendrait fantomatique, vaporeuse. Telle est maintenant la dernière et ultime étape de cette analyse. En résumé, lorsque la signification, le domaine sémantique, a quasiment disparu du film, on se retrouve face à un proto-récit, lié à une construction uniquement syntaxique comme nous l'avons vu. La supposition d'une réception sensorielle accrue est à analyser. Une volonté de perception dite plus objective est entreprise. La volonté d'une perception qui deviendrait objective se fait par le biais d'une modification, ou d'une altération dans les micro-récits qui constituent les films. En l'occurrence, pour un tel travail, le film de famille est d'emblée une source riche car il possède un nombre considérable de micro-récits sans concaténation évidente. La première étape fut donc de décontextualiser ces films de famille en les extrayant de leur source familiale originelle. Puis d'agencer les micro-récits afin de favoriser une lecture macro-récitale poétique pour ensuite les modifier structurellement et abstractivement. Cette perception dite objective serait une perception liée à un œil caméra, un œil mécanique, qui se retire de l'identification, de l'attachement. Le montage effectué tend volontairement vers l'abstraction. C'est un jeu avec l'abstrait ou bien un jeu avec la prise de conscience de la plasticité d'un film comme nous l'avons vu précédemment. Afin d'analyser au mieux cet avènement d'une perception dite objective, il va falloir se détacher de l'analyse linguistique afin de comprendre l'au-delà ou l'au-deçà du potentiel récit chronographique. Le chapitre trois ouvre la porte de territoire et d'analyse extralinguistique qui vont permettre une nouvelle appréhension de lecture et un approfondissement de ce qu'est cette perception objective et ses conséquences.

Tableau récapitulatif de la démarche entreprise.

	Sphère	Genre	Récit	Relation Signe	Perception	Mécanismes
Pratiques vidéographiques	Publique (Art)	Abstraction vidéographique	Proto-récit	Signifiant autonome abstrait	Perception Objective	État gazeux et moléculaire Oeil non-humain Phénomènes hypnagogiques Métaphysique
	Publique (Art)	Phase abstraite	Micro-récits altérés	Signifiant autonome altéré	Perception Semi-Subjective Fabulatrice Reconstituante	Jeu syntaxique : conscience de la matérialité de l'image Surimpression, boucle, mantra Métacognition possible, risque d'ennui
	Publique (Art)	Poème plastique chronographique	Micro-récits agencés Macro-récit poétique	Signifiant autonome qui engendre son propre signifié	Perception Subjective Fabulatrice Reconstituante	Perte contextuelle et chronologique Onirisme valorisé Systématiquement chronographique Numérique et muséal
	Privée (Famille)	Film de famille	Micro-récits (Ext) Macro-récit intimiste(Int)	Signifiant au service du signifié mémoriel.	Perception Subjective Intimiste Reconstituante	Chronologique Souvent muet (Période argentique) Sphère Familiale Connotation : Nostalgie et Onirisme
	Publique	Film de fiction	Macro-récit Diégétique	Signifiant au service du signifié.	Perception Subjective Fabulatrice Sollicitée	Concaténation Cohérence d'un scénario Causalité Identification au héros possible

CHAPITRE 3

Vers une approche ontologique de l'image en mouvement

1. UNE ANALYSE EN DEHORS DE LA SÉMIOLOGIE

1.1 S'extraire de la linguistique

Comme le précise le métaphysicien et philosophe Henri Bergson, chaque image-mouvement diffusée ou projetée a sa propre temporalité. La relation que l'on entretient avec ces images est une relation d'adhésion ou non de notre propre temporalité à celle du film. Jusqu'à présent, nous avons vu en quoi un film de famille, ainsi que ma pratique vidéographique¹, peut quand même être analysé par les procédés de la linguistique. Et comment on peut, en jouant sur les micro-récits qui composent les films, amener à différentes tentatives plastiques. Seulement on a parlé à la fin du chapitre deux de l'avènement d'une perception dite objective qui se situerait au niveau de ce qu'en sémiologie on appelle le proto-récit. Pour aller plus loin et analyser au mieux cette perception, il faut s'extraire de l'analyse linguistique afin de cerner les enjeux de cette perception objective. C'est là que les pensées bergsonienne et deleuzienne du cinéma interviennent.

Pour Gilles Deleuze, il faut sortir de la linguistique afin de mettre en valeur le pouvoir de l'image. Ce pouvoir est au sein de l'image, en son immanence. Le philosophe va tenter d'émanciper le cinéma des études et des analyses linguistiques. On peut distinguer un retour à l'immanence sémiologique, mais Gilles Deleuze va encore plus loin : il va développer une ontologie de l'image cinématographique. Et philosopher sur la nature du cinéma, sa matérialité, son esthétique et toutes les formes de montage qui peuvent le constituer. Gilles Deleuze veut s'évaporer dans la matière de l'image. Pour lui, le sens est produit par la matière. C'est en cela que l'on parle d'immanence radicale. Si l'image produit le sens, nul besoin de la pensée. Car l'image est significative en elle-même, nul besoin de lui imposer une structure de signification en plus qui ajouterait un point de vue subjectif quant à l'analyse. Et qu'en est-il de la perception objective ? Et bien, elle en découle. Autrement dit, l'abandon du domaine de la linguistique permet selon Gilles Deleuze une valorisation de l'image par l'immanence propre qu'elle porte en elle, afin d'accéder à la possibilité d'une nouvelle perception.

1. Qui sont tous deux sans volonté diégétique.

L'idée de construire ce chapitre est survenue tardivement dans la construction de ce mémoire. Mes lectures influant constamment sur ma pratique vidéographique, en constante recherche, se sont arrêtées sur un ouvrage, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*. En effet, le livre de Gilles Deleuze modifia formellement une certaine vision cinématographique et vidéographique. En conséquence, cela permet de découvrir une nouvelle approche, en dehors des outils de la linguistique. De plus, il est important d'analyser des méthodes et des concepts extralinguistiques pour mieux cerner les enjeux, les limites des modalités du récit chronographique et ainsi questionner le nominalisme inhérent au domaine linguistique. Il est clair que la pensée deleuzienne du cinéma ne vient pas de nulle part et que l'un des philosophes les plus influents pour construire cette pensée, c'est Henri Bergson. Ce qui n'est pas anodin car ce dernier constitue déjà une partie importante de mon mémoire, tant sur la perception, que sur la temporalité, la durée, etc. Mon deuxième chapitre s'est attardé sur la mise en place d'une sémiologie à la fois du film amateur familial, puis de ma pratique plastique. Seulement, il est également important d'appréhender de différentes façons un tel objet de recherches. C'est en cela que le philosophe Gilles Deleuze est hautement intéressant dans ma démarche, car il a une façon d'appréhender le cinéma en dehors des codes de la sémiologie, il sort du domaine de la communication. Il cherche à affranchir le cinéma des études linguistiques². Selon le philosophe, le concept de cinéma comme langage est un cercle sans fin qui n'a ni queue ni tête.

« La sémiologie de cinéma sera la discipline qui applique aux images des modèles langagiers, surtout syntagmatiques, comme constituant un de leurs « codes » principaux. On parcourt ainsi un cercle étrange, puisque la syntagmatique suppose que l'image soit en fait assimilée à un énoncé. C'est un cercle vicieux typiquement kantien³ : la syntagmatique s'applique parce que l'image est un énoncé, mais celle-ci est un énoncé parce qu'elle se soumet à la syntagmatique. »⁴

-
2. C'est au sein du chapitre 2, intitulé « Récapitulation des images et des signes », de son ouvrage, *Cinéma 2 : L'image-temps*, que Deleuze s'attarde sur l'importance de s'extraire de la linguistique.
 3. Gilles Deleuze fait ici référence au diallèle d'Emmanuel Kant sur la vérité. En effet, la vérité se dévoile lorsque l'on se retrouve face à un objet et que nous sommes conceptuellement et par nos connaissances, en accord avec celui-ci. Seulement, la connaissance et les concepts émanent uniquement de l'objet. Pour conclure et prétendre trouver une vérité, il faut qu'il y ait un accord parfait entre l'objet et la connaissance que je peux avoir de celui-ci. C'est un cercle sans fin.
 4. DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, éd. Minuit, 1985, p. 39.

On voit bien ici que Deleuze dénonce la primauté du domaine syntagmatique sur l'image et que cette transcription de l'image par les procédés de la syntaxique et de la sémantique ne fait que soumettre la puissante potentialité de l'image sous des interprétations qui ne font que l'altérer alors même que l'image est antérieure à sa propre interprétation :

« La langue n'existe que dans sa réaction à une matière non-langagière qu'elle transforme. C'est pourquoi les énoncés et narrations ne sont pas une donnée des images apparentes, mais une conséquence qui découle de cette réaction. »⁵

Gilles Deleuze définit l'image cinématographique comme étant une entité antérieure au langage. Il s'exprime ainsi :

« [Elle est] une masse plastique, une matière a-signifiante et a-syntaxique, une matière non linguistiquement formée, bien qu'elle ne soit pas amorphe et soit formée sémiotiquement, esthétiquement, pragmatiquement. C'est une condition, antérieure en droit à ce qu'elle conditionne. Ce n'est pas une énonciation, ce ne sont pas des énoncés. C'est un énonçable. »⁶

5. *ibid*, p. 45.

6. *ibid*, p. 44.

1.2 La sémiotique de Charles Sanders Peirce comme point de départ de la pensée deleuzienne

En ce sens, Gilles Deleuze sera plus proche de la sémiotique de Charles Sanders Peirce que de la sémiologie de Ferdinand de Saussure dont Christian Merz sera l'un des héritiers comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Cet attrait que Gilles Deleuze a pour Charles Sanders Peirce se comprend dans la mesure où ce dernier développe l'idée du signifiant, du signifié, mais également de l'objet, du référent. L'approche est donc plus pragmatique. Avec la sémiotique, Deleuze apporte une approche plus pragmatique puisque dans la sémiotique, il y a cette notion de référent. La chose, le référent dont on ne se préoccupe pas dans la sémiologie, ce qui est logique puisque ce dernier modèle a été en son fondement conçu pour étudier le langage.

Mais nous allons voir que Deleuze, étant très attaché à la matérialité des images, en prenant appui sur Charles Sanders Peirce dans un premier temps, va se diriger vers Henri Bergson, pour qui la perception de la matière, du mouvement et des images, est primordiale. Car la volonté deleuzienne est d'aller dans l'image pure, et objectivement, sans passer par des interprétations, des symboles ou toute forme de concept qui nuirait à la matérialité. Cette pensée est très proche de celle que Bergson défendait dans le livre *Matière et mémoire, introduction à la métaphysique*. Dans cet ouvrage, Henri Bergson entame ce qui semble être une quête d'un absolu, d'une durée pure. Il s'exprime comme étant devant l'objet ainsi :

« Ce que j'éprouverai ne dépendra ni du point de vue que je pourrais adopter sur l'objet, puisque je serai dans l'objet lui-même, ni des symboles par lesquels je pourrais le traduire, puisque j'aurai renoncé à toute traduction pour posséder l'original. »⁷

Or comme le précise Christa Blümlinger dans son livre sur le remploi de l'image en mouvement et avec qui je partage un intérêt vif pour l'archive cinématographique:

« Dans le cadre d'une esthétique des ruines, du fragment et du rapiécage, les films artistiques d'archives peuvent être lus comme des œuvres qui, affranchies des

7. BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 1998, p. 178.

contraintes historico-narratives, captivent le regard et conduisent ainsi directement à la perception d'une pure temporalité. »⁸

On peut ainsi comprendre que, non seulement, la forte potentialité que possède un film familial décontextualisé se situe dans son émancipation vis-à-vis de son origine, sa source et son contexte. Mais, en plus, cela ouvre l'accès à l'ardente possibilité d'un développement d'une perception pure directement liée à ma pratique vidéographique.

8. BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main – Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Esthétique », 2013, p. 13.

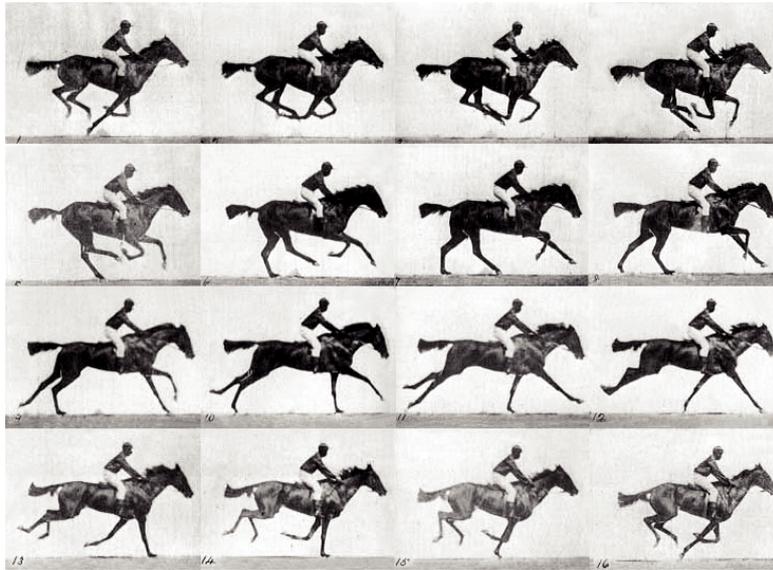
1.3 Divergence sur le cinématographe entre Henri Bergson et Gilles Deleuze

L'opération qu'entreprend Deleuze est audacieuse, car comme on peut aisément le constater, un fossé conceptuel sépare le métaphysicien Henri Bergson du cinéma de par la critique que le philosophe a pu avoir vis-à-vis du cinématographe. Il faut tout de même préciser que l'illusion cinématographique est évidente à notre époque, comme elle est évidente et déjà largement assimilée culturellement à l'époque de Gilles Deleuze. Mais pour Henri Bergson qui fut un contemporain des débuts du cinéma, l'image cinématographique était certainement un objet encore difficilement cernable. Et c'est dans le chapitre quatre de son livre *L'évolution créatrice*, chapitre concernant à la fois le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique, qu'Henri Bergson développe une certaine méfiance quant à la simple reproduction d'une perception humaine par le cinématographe. Selon Bergson, l'avènement mécanistique du cinématographe ne permet qu'une restitution de la vision humaine. Henri Bergson s'appuie ici sur la naissance du cinéma, chronophotographique, et la célèbre controverse du cheval au galop⁹ :

« Du galop d'un cheval notre œil perçoit surtout une attitude caractéristique, essentielle ou plutôt schématique, une forme qui paraît rayonner sur toute une période et remplir ainsi un temps de galop : c'est cette attitude que la sculpture a fixée sur des frises du Parthénon. Mais la photographie instantanée isole n'importe quel moment ; elle les met tous au même rang, et c'est ainsi que le galop d'un cheval s'éparpille pour elle en un nombre aussi grand qu'on voudra d'attitudes successives, au lieu de se ramasser en une attitude unique qui brillerait en un instant privilégié et éclairerait toute une période. »¹⁰

9. En 1873, Leland Stanford, ex-gouverneur de Californie, amateur d'équitation, demande au photographe Eadweard Muybridge, d'affirmer ou d'infirmer cette hypothèse selon laquelle le cheval au galop aurait les quatre fers décollés du sol comme l'ont montré de nombreux peintres tels que Théodore Géricault. En France, le physiologiste Étienne-Jules Marey démentait cette hypothèse dès 1872, dans le livre *La machine animale*. C'est également ce que Muybridge prouva photographiquement en 1877. À la suite de cela, le zoopraxiscope est inventé afin de projeter ses recherches sur divers animaux.

10. BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 2003, p. 332.



Photographie d'une étude de mouvement par Eadweard Muybridge (1877)

La critique bergsonienne se situe bien dans la genèse chronophotographique du cinématographe. Bergson parle d'une illusion de la perception, d'un artifice qui ne permet pas de saisir la réalité d'un mouvement dans sa globalité.

« La succession ainsi entendue n'ajoute donc rien ; elle en retranche plutôt quelque chose ; elle marque un déficit ; elle traduit une infirmité de notre perception, condamnée à détailler le film image par image au lieu de le saisir globalement. »¹¹

Donc en conclusion, le cinématographe n'est d'aucun intérêt pour le philosophe puisqu'il ne génère qu'une bien pâle copie d'un phénomène optique inhérent à l'homme : la vision. Seulement, pour Gilles Deleuze, Bergson se méprend puisque la perception naturelle et la perception cinématographique sont différentes. Le reproche principal fait à Bergson par le philosophe est le fait que ce dernier a porté sa critique sur le cinématographe en tant qu'objet mécanique hérité de la chronophotographie qui se constitue d'une bobine, où déferlent les photogrammes qui la composent. Pour résumer, Bergson adopte une vision très « chronophotographique » du cinéma au détriment même de l'expérience cinématographique elle-même. Et soumet l'hypothèse que pour chaque individu capable de capter instantanément des instants à la suite des autres, il est inutile de se confronter à l'illusion cinématographique puisque tout un chacun possède un cinématographe intérieur :

11. BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 1998, p. 9.

« Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité qui passe, il nous suffit de les enfilez le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance [...] Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. »¹²

Ferions-nous tous du cinéma à notre insu juste dans notre expérience de la vie ? Gilles Deleuze explique alors une scission d'avec la pensée du métaphysicien.

« Le cinéma procède avec des photogrammes, c'est-à-dire avec des coupes immobiles, vingt-quatre images/secondes (ou dix-huit au début¹³). Mais ce qu'il nous donne, on l'a souvent remarqué, ce n'est pas le photogramme, c'est une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image comme donnée immédiate. »¹⁴

Pour le philosophe, le cinématographe ne projette pas une série de coupes immobiles comme le sont les photogrammes auxquels l'appareil donnerait un mouvement, mais il projette immédiatement une image-mouvement, une image moyenne. La critique deleuzienne envers Henri Bergson se situe bien dans la focalisation des deux chercheurs, puisque l'un privilégie l'expérience cinématographique plutôt que ce qui la génère, à savoir le mécanisme cinématographique. Et ceci apporte une ouverture immense puisque Deleuze peut utiliser des concepts bergsoniens pour l'expérience cinématographique. Le cinématographe devient alors non pas un appareil mimétique de la perception naturelle et par conséquent sans intérêt, mais devient un appareil qui génère une expérience perceptible supérieure à notre perception naturelle. Car le cinématographe contribue en quelque sorte à une perception qui semble plus continue.

« Car la perception naturelle introduit des arrêts, des ancrages, des points fixes ou des points de vue séparés, des mobiles ou même des véhicules distincts, tandis que

12. BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, op.cit., p. 331.

13. Ce passage de 18 images à 24 images par seconde a dû jouer un rôle important quant à la critique bergsonienne sur cette perception mécanistique. En effet, accélérer le débit des images, c'est offrir une fluidité permettant d'oublier davantage la succession des photogrammes. Ce passage des 18 à 24 images par seconde fut entrepris lors de la venue du cinéma parlant. Lorsqu'Henri Bergson publie *L'Évolution créatrice*, on est en 1907 !

14. DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, éd. Minuit, 1983, p. 11.

la perception cinématographique opère continûment, d'un seul mouvement dont les arrêts eux-mêmes font partie intégrante et ne sont qu'une vibration sur soi. »¹⁵

L'image-mouvement que génère constamment l'appareil cinématographique est une émancipation de la perception plutôt qu'une imitation. Dans la mesure où la perception se libère de ces focalisations quotidiennes et que le cerveau humain n'a plus besoin d'effectuer une reconstitution du mouvement, car celle-ci est déjà présente dans l'image-mouvement. La perception devient plus objective car nous n'avons plus à corriger de manière subjective l'illusion du mouvement et à enfile nos prises de vues le long d'un temps abstrait. C'est le cinématographe qui se charge de la traduction des mouvements d'emblée dans les images projetées. On pourrait dire en quelque sorte que le cinématographe entraînant les bobines de ses dents, nous mâche le travail de restitution du mouvement. Le cinéma possède ainsi la capacité d'atteindre un au-delà du subjectif, qui deviendrait alors objectif. Dans la mesure où l'univers est bien réel en soi, sans être saisi totalement par nos perceptions qui deviennent objectives. La perception est totale devant les images-mouvement, car elles ne possèdent pas de corps, elles sont corps en mouvement. En cela, l'image est mouvement, au même titre que la matière qui l'exprime est lumière. Nous reviendrons à ce concept pour mieux cerner l'idée d'immanence radicale.

15. *ibid*, p. 36.

1.4 Le spectateur deleuzien

C'est l'une des raisons pour lesquelles, dans la pensée deleuzienne, le spectateur est totalement passif. On pourrait supposer que le spectateur de cinéma, comme on a vu dans le chapitre trois, peut faire partie intégrante de l'action. Et par le phénomène diégétique, se confronter aux héros de l'histoire. Seulement, en quittant les outils linguistiques on se retrouve dans les écrits de Deleuze face à des fauteuils et des strapon-tins vides, un absent, le spectateur. Comme si le spectateur, étant happé par l'action, s'oubliait dans une gentille supercherie sous-jacente et ne constituait ainsi qu'une pièce du rouage cinématographique :

« Ce que je vois est commandé en secret (secret qui ne dure que le temps de la projection) par le regard d'un autre : ce que je vois actuellement à l'écran a été composé, cadré et enregistré auparavant par l'objectif d'un filmeur invisible ; ce que je crois voir par moi-même, c'est lui qui me le montre en douce et par avance. »¹⁶

Cette fois ce n'est plus le film qui submerge le spectateur dans un univers auquel il peut se confronter, mais c'est le spectateur qui se fait absorber par l'image-mouvement. La captivité du spectateur par l'image devient même l'une des conditions primordiales de l'expérience cinématographique. Car c'est dans cette fusion totale de l'image moyenne qui aspire le spectateur que Deleuze entrevoit la possibilité d'une expérience supérieure par une immanence radicale, c'est-à-dire, en rendant les pleins pouvoirs à l'image. Au même titre que, si récit fictionnel il y a, c'est toujours parce que des images le constituent ; « la narration dite classique découle directement de la composition organique des images-mouvement (montage) [...] jamais la narration n'est une donnée apparente des images, ou l'effet d'une structure qui les sous-tend ; c'est une conséquence des images apparentes elles-mêmes, des images sensibles en elles-mêmes, telles qu'elles se définissent d'abord pour elles-mêmes »¹⁷. Avant qu'il y ait constitution d'un récit, qu'il soit narratif ou poétique, par l'intermédiaire d'images, il faut que les images fassent sens, ce sens provient de la matière, de la lumière, de l'image elle-même. L'image-mouvement

16. NINEY François, *Le subjectif de l'objectif – Nos tournures d'esprit à l'écran*, Paris, éd. Klincksieck, 2014, p. 79.

17. DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op.cit., p. 40.

permet l'émergence d'un processus qui permet au regardeur d'adhérer à l'étendue temporelle d'un film en provoquant ses impressions sensorielles.

2. UNE APPROCHE MÉTAPHYSIQUE DU CINÉMA

2.1 Vers une appréhension métaphysique de l'image en mouvement

Comme nous l'avons vu, l'image est mouvement, au même titre que la matière qui l'exprime est lumière ; ce qui permet de favoriser une perception dite objective. Deleuze cherche à extraire l'homme de ce qu'il a appris, afin de dépasser les dualités que notre cerveau interprète (l'idéalisme) et la vie extérieure à celui-ci (le réalisme). Nous scindons, divisons, répartissons, tout ce que nous appréhendons, notamment par les mots.

« Nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace. En d'autres termes, le langage exige que nous établissions entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels. Cette assimilation est utile dans la vie pratique, et nécessaire pour la plupart des sciences. Mais on pourrait se demander si les difficultés insurmontables que certains problèmes philosophiques soulèvent ne viendraient pas de ce qu'on s'obstine à juxtaposer dans l'espace les phénomènes qui n'occupent point d'espace, et si, en faisant abstraction des grossières images autour desquelles le combat se livre, on n'y mettrait pas parfois un terme. »¹⁸

Or, rien ne circonscrit notre présence sur terre et ce qui nous entoure du point de vue moléculaire. Pour Bergson, la matière est un organisme d'images, un ensemble et la matérialité du monde est un amas d'images, le monde cosmique est composé d'images en perpétuels mouvements ; une molécule, le boson de Higgs, n'importe quel atome, nos neurones, nos enveloppes charnelles, les comètes, les planètes naines, les constellations, sont des images et le cinéma génère des images-mouvement prenant place entre les images du monde. Pour aller plus loin, Deleuze parle même de méta-cinéma :

« L'univers matériel, le plan d'immanence, est l'agencement machinique des images-mouvement. Il y a là une extraordinaire avancée de Bergson : c'est l'univers comme cinéma en soi, un méta cinéma. »¹⁹

18. BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, éd. Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003, p. VII.

19. DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, éd. Minuit, 1983, p. 88.

Tout est en interaction permanente, et il en est de même pour les images-mouvement. Cette pensée métaphysicienne nous permet d'appréhender le cinéma comme étant la restitution moléculaire d'images-mouvement en continuelle interaction. Et on peut estimer dès à présent, que sans être tenté par un système de récit, comme fondation d'un film, on peut appréhender avec plus d'objectivité ce qui se présente à nous. Sans histoire, sans récit à volonté fictionnelle et cohérence sous-jacente à une œuvre cinématographique, on peut estimer que l'immanence serait encore plus importante. En ce sens, ce serait forcer la perception objective. Afin de mieux poursuivre une telle quête absolutive, il nous faut abroger l'idée de la recherche d'un récit chronographique comme entrepris dans le deuxième chapitre de ce mémoire. Car ce serait constamment mettre des étiquettes sur des relations d'images, ce qui pourrait nuire à cette tentative de perception objective que ma pratique entreprend désormais. En vérité, la perception objective et subjective sont deux systèmes de référencement bien distincts.

« La chose et la perception de la chose sont une seule et même chose, une seule et même image mais rapportée à l'un ou à l'autre des deux systèmes de référence. La chose, c'est l'image telle qu'elle est en soi, telle qu'elle se rapporte à toutes les autres images dont elle subit intégralement l'action et sur lesquelles elle réagit immédiatement. Mais la perception de la chose, c'est la même image rapportée à une autre image spéciale qui la cadre, et qui n'en retient qu'une action partielle et n'y réagit que médiatement. »²⁰

Autrement dit, on souligne ici une posture à entreprendre face à l'image-mouvement, face à une œuvre cinématographique. Ma démarche consiste dès lors à influencer sur cette posture, afin de développer au mieux la chose plutôt que sa propre perception interprétative ; et ainsi, donner à l'image-mouvement toute sa potentialité plutôt que d'extraire de l'image-mouvement seulement ce qu'on pourrait appréhender d'elle par besoin ou intérêt suivant notre esprit herméneutique.

« Dans la perception ainsi définie, il n'y a jamais autre ou plus que dans la chose : au contraire, il y a moins. Nous percevons la chose, moins ce qui ne nous intéresse pas en fonction de notre face réceptrice. »²¹

20. DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, éd. Minuit, 1983, p. 93.

21. *ibid*, p. 93.

L'idée de cette quête de perception dite objective, provient bien de cette volonté à rendre à l'image ce qui lui appartient en ayant une relation avec elle, la plus pure.

2.2 De l'image-mouvement à l'image-perception : solide, liquide puis gazeuse

Au cinéma, l'image-mouvement se décompose en trois sous-catégories :

« Aux trois sortes de variétés, on peut faire correspondre trois sortes de plans spatialement déterminés : le plan d'ensemble serait surtout une image-perception, le plan moyen une image-action, le gros plan une image-affection. [...] chacune de ces images-mouvement est un point de vue sur le tout du film, une manière de saisir ce tout, qui devient affectif dans le gros plan, actif dans le plan moyen, perceptif dans le plan d'ensemble, chacun de ces plans cessant d'être spatial pour devenir lui-même une lecture de tout le film. »²²

On distingue alors qu'une image-mouvement, suivant le plan cinématographique qu'elle traduit matériellement, change de statut. Dans la classification deleuzienne, la première catégorie d'image-mouvement est l'image-perception. Car c'est cette image-perception qui selon Deleuze se rapproche le plus de la vision utilitariste et subjective de l'homme, cette image étant la plus « solide ». C'est l'image-perception qui, dotée généralement de son plan large, va le plus facilement nous rendre compte de notre propre perception naturelle, tout en restant supérieure, c'est-à-dire quand même plus objective que la perception naturelle, comme nous l'avons vu précédemment dans la mesure où elle reste cinématographique. Gilles Deleuze va alors effectuer une progression séduisante au sein de ce qui reste de subjectivité possible d'une image-perception solide à l'objectivité inévitable d'une image-perception gazeuse. N'oublions pas que Deleuze cherche à dresser, en dehors d'un absolu immanent, une sorte de sémiotique du cinéma et que son système est toujours doté d'une classification. Il va donc classer trois sortes d'images-perception ; solide, liquide, gazeuse. Il va d'abord développer l'idée de la perception solide : le plan large qui génère potentiellement des images-perception permet une vision d'ensemble que l'on a l'habitude d'entreprendre parmi des objets qui nous entourent, solides. Le risque d'une perception subjective et dénomminative est encore présent. Nous ne pouvons voir dans notre quotidien une perception moléculaire voire subatomique, c'est en cela que le philosophe parle d'une perception solide de la

22. DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. 103, Deleuze ici cite Eisenstein.

matière. D'ailleurs Henri Bergson fait allusion à ce monde dit « solide » dans lequel l'intellect se meut :

« [...] L'intelligence humaine se sent chez elle tant qu'on la laisse parmi les objets inertes, plus spécialement parmi les solides [...] que nos concepts ont été formés à l'image des solides, que notre logique est surtout la logique des solides, que par là même notre intelligence triomphe dans la géométrie [...] que notre pensée sous sa forme purement logique est incapable de se représenter la véritable nature de la vie. »²³

Pour en revenir à la pensée deleuzienne, la perception solide se nomme ainsi du fait qu'elle se rapproche le plus de la perception naturelle qui nous amène généralement à appréhender le monde par des objets solides.

Vient ensuite la perception liquide, les particules qui composent les objets solides se détachent. C'est une autre forme de perception, où « l'abstrait liquide est aussi le milieu concret d'un type d'hommes, d'une race d'hommes qui ne vivent pas tout à fait comme des terrestres, ne perçoivent et ne sentent pas comme eux »²⁴. On a ici une forme de perception qui se détache des solides, cela correspondrait, plus concrètement dans ma démarche, au point de basculement de l'image figurative qui tend vers l'abstraction par sa décomposition. La perception liquide est véritablement l'entre-deux-mondes perceptif.

« La promesse ou l'indication d'un autre état de perception : une perception plus qu'humaine, une perception qui n'était plus taillée sur les solides, qui n'avait plus le solide pour objet, pour condition, pour milieu. Une perception plus fine et plus vaste, une perception moléculaire, propre à un « ciné-œil » ».²⁵

Une perception hydraulique plutôt que solide, Gilles Deleuze nous offre une nouvelle nomenclature afin de nommer les différentes consciences-caméra²⁶, et parle donc de

23. BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 2003, p. 2.

24. DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, éd. Minuit, 1983, p. 113.

25. *ibid.*, p. 116.

26. La conscience-caméra chez Deleuze signifie que tout contenu cinématographique est d'abord une image qui apparaît en tant que conscience. Le cinéma par la caméra, atteint une conscientisation de l'image.

dicisigne et de *reume*²⁷. Le *dicisigne* désignant un processus lié à une solidification et un isolement de l'image, tandis que le *reume* désigne une fusion de l'image qui coule à travers et/ou en dehors du cadre.

Puis la perception gazeuse, l'objectivité même, la perception dans les choses. Selon le philosophe c'est le cinéaste Dziga Vertov qui est à l'origine de l'émancipation de cette perception dite gazeuse. À un moment donné, dans son célèbre film *L'homme à la caméra*²⁸, il se passe quelque chose de nouveau dans l'histoire du cinéma, comme une prise de conscience par le cinéma de la matière qui le constitue. La révélation du mouvement, son identité, son squelette, ce qui le compose, c'est-à-dire ce que Gilles Deleuze appelle le couple photogramme/intervalle ou le photogramme/clignotement. Il y a donc une volonté chez Dziga Vertov de dégager un élément génétique de l'image-mouvement qui nous amène à une autre perception, que Deleuze nommera gazeuse. Cette perception favorise ce que Deleuze appelle constamment l'universelle variation, l'universelle interaction. Mais cette perception ne peut s'effectuer que par la transmission et le concept d'un œil non humain. Dziga Vertov propose ainsi une définition d'un œil qui serait non humain, le ciné-œil, nous y reviendrons plus tard afin de mieux comprendre l'origine de ce concept si important pour la perception objective dite gazeuse. Selon Bergson, nous ne saisissons pas la totalité du réel objectif qui se présente à nous à cause de notre œil éduqué humain subjectif, nous ne pouvons appréhender les choses en soi. Alors dans ce cas, le ciné-œil de Vertov est un concept primordial. Gilles Deleuze cite le cinéaste Vertov définissant lui-même le ciné-œil : ce qui « accroche l'un à l'autre n'importe quel point de l'univers dans n'importe quel ordre temporel »²⁹. De plus, Deleuze souligne l'importance du montage cinématographique qui permet de s'approcher au plus près de l'universelle variation, de l'universelle interaction. Car c'est par le montage que l'on a le pouvoir de faire s'entrechoquer les plans :

27. À l'origine, le mot dans la sémiotique Peircienne est *rhème*. Il signifie le propos, à la différence du thème qui lui, est l'élément connu. Mais celui-ci est modifié par Pasolini, qui le change en *reume*, en référence à la racine grecque du mot *rheume*, qui signifie « ce qui s'écoule », avec Deleuze il devient la propriété d'un type d'image-perception.

28. VERTOV Dziga, *L'homme à la caméra*, 80 min, 1929.

29. DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, éd. Minuit, 1983, p.117

« Ralenti, accéléré, surimpression, fragmentation, démultiplication, micro-prise de vue, tout est au service de la variation et de l'interaction. [...] Ce que fait le montage, selon Vertov, c'est porter la perception dans les choses, mettre la perception dans la matière, de telle façon que n'importe quel point de l'espace perçoit lui-même tous les points sur lesquels il agit ou qui agissent sur lui, aussi loin que s'étendent ces actions et ces réactions. Telle est la définition de l'objectivité, « voir sans frontière ni distance ». Ce que Vertov réalise par le cinéma, c'est le programme matérialiste du premier chapitre de Matière et mémoire : l'en soi de l'image. »³⁰



Extrait du poème plastique chronographique «Cyclistes» (2015)- Code QR en annexe

Cette modification de la perception d'un film est une idée reprise avec l'apparition du cinéma expérimental américain et plus particulièrement du cinéma structurel qui nous a rendus sensibles a posteriori aux expériences de Dziga Vertov. Ma vidéo, extraite d'un film de famille d'une course de cyclistes mise en boucle, permet d'appuyer sur cette volonté qui se dévoile par une réinjection du couple photogramme/intervalle au sein même de l'image-mouvement par un refilmage, une superposition, une surimpression. Vertov définit lui-même le ciné-œil :

« Le « ciné-œil » utilise tous les moyens de tournage à la portée de la caméra ; ainsi la prise de vues rapide, la micro-prise de vues, la prise de vues à l'envers, la prise de vues d'animation, la prise de vues mobile, la prise de vues avec les angles de vues les

30. *ibid*, p.117

plus inattendus, etc., ne sont pas considérées comme des trucages, mais comme des procédés normaux, à employer largement. [...] En s'enfonçant dans le chaos apparent de la vie, le « ciné-œil » vise à trouver dans la vie même la réponse au sujet traité, [...] à arracher grâce à la caméra, ce qu'il y a de plus caractéristique, de plus utile, d'organiser les bouts filmés, arrachés à la vie, dans un ordre rythmique visuel chargé de sens. »³¹

Même si ma pratique vidéographique se rapproche de la volonté de Vertov, elle ne fait pas l'unanimité. Un manque de relief est perçu comme le précise Michel Chion :

« Concernant les stock-shots avec des cyclistes, ça marche, mais il n'y a pas de lignes de fuite temporelles, c'est comme une frise sans fin où rien ne se détache. Vous pouvez peut-être essayer de creuser des silences, et d'introduire de la discontinuité et de l'intermittence dans les sons. »³²

En somme, de me rapprocher de l'universelle variation, de l'universelle interaction, de la contingence des phénomènes audiovisuels. D'après Gilles Deleuze, il y a une volonté d'échafauder, dans certains films du cinéma structurel, un aspect flou, granuleux, une sorte d'état gazeux de l'image. C'est-à-dire de montrer la matière, de dégager l'élément génétique, de créer un espace moléculaire. Car, dans cet état « gazeux », les molécules sont libres de leur parcours.



George Seurat, «Étude pour la grande Jatte», huile sur bois, 207,6 x 308 cm (1884)

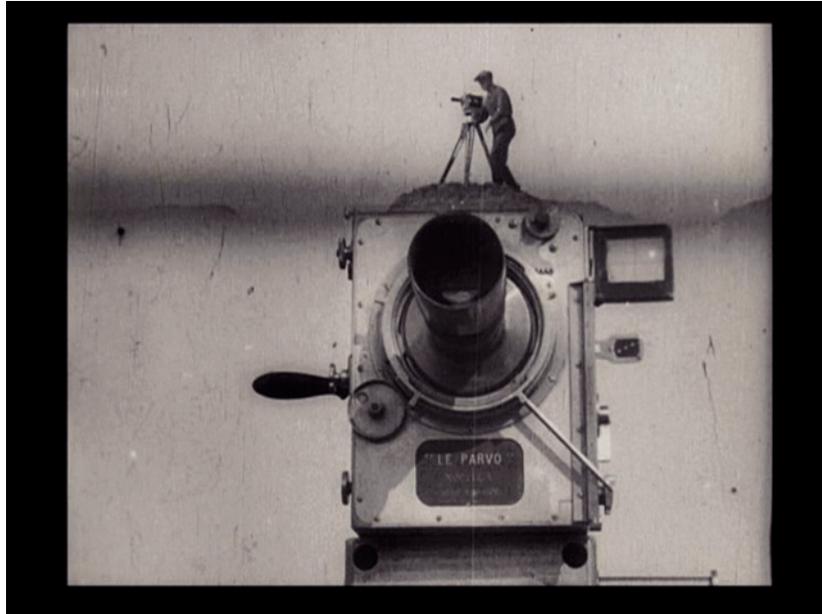
Cette volonté granulaire se retrouve en peinture notamment chez Paul Signac et Georges Seurat. En conséquence, le cinéma structurel nous a permis de nous rendre plus

31. VERTOV Dziga, *Articles, journaux, projets*, Paris, éd. Les cahiers du cinéma, 1972, p. 127.

32. CHION Michel, courriel personnel du 15 mars 2019.

sensible, non seulement au travail de Dziga Vertov, mais également à cette perception moléculaire qui dévoile l'élément génétique de l'image-mouvement, de cet œil non humain, et ainsi une modification de la perception humaine ; mais aussi à l'avènement d'un nouveau type d'image, la vidéo, qui n'est plus analogique, mais codée, qui joue sur un plus grand nombre de paramètres. Le film de famille devient également, par ses ratés, ses erreurs, ses coupes, son montage en tourné-monté, une source sensible, proche de la vie et, en plus de sa force onirique, proche de la perpétuelle variation et interaction des éléments. Un cinéma plein de ressources, déjà favorable à de multiples expérimentations.

2.3 Le ciné-œil de Dziga Vertov



Extrait de «L'homme à la caméra» de Dziga Vertov (1929)- Code QR en annexe

J'aimerais maintenant revenir sur la notion de ciné-œil du cinéaste Dziga Vertov, notion qui apparaît lors d'une image-perception « gazéifiée ». L'idée de cette notion tient sa force dans la capacité de déshumanisation de l'expérience cinématographique. Afin d'atteindre plus d'objectivité. Le ciné-œil comme son nom l'indique est une association de l'œil et de la caméra. Vertov trouve alors que les modèles de perfectibilité des caméras amènent à un dépassement de notre propre œil humain qui, lui, reste limité. C'est même plus qu'un dépassement que le cinéaste propose. C'est un remplacement, une greffe, voire une subordination, une machinisation de la vision humaine afin de la faire évoluer vers une nouvelle perception. Une perception qui serait supérieure selon les concepts deleuziens. Le ciné-œil n'est pas la vision du cadreur derrière la caméra, il est la conséquence post-montage projeté sur écran de ce que la caméra a pu capturer. Le ciné-œil est un œil omniscient, capable de défier les lois de la spatio-temporalité. Nous avons vu, dans le chapitre deux du mémoire, que la subjectivité d'un plan peut être accentuée par une image tournée à la première personne comme c'est le cas du film amateur dit de famille. Seulement, avec la conception du ciné-œil, il y a un renversement. Les images s'apparentant au domaine onirique, assaisonnées de nostalgie, de fragments vifs, de

souvenirs intérieurs plus ou moins abstraits, de cadrage douteux en se rapprochant plus de la perception pure bergsonienne, deviennent dès lors encore plus objectives que certains plans larges et lisses de paysage stagnant. Le film de famille possède une capacité objective immense car ces souvenirs sont réels et captés sur le vif avec une telle véracité, que le montage et le mouvement qui en découle nous projettent au plus près de la substance, de la matérialité du film, par une universelle interaction des choses, nous traversons le temps et franchissons des distances instantanément. En ce sens on peut penser que le projet du ciné-œil de Dziga Vertov atteint son paroxysme dans le cinéma structural. De plus, les images cinématographiques ne représentent rien, elles se présentent à nous tout comme la musique et les sons. D'ailleurs, j'aimerais également faire une petite apostrophe concernant le son au cinéma du point de vue moléculaire :

« La qualité volatile désigne le caractère évanescent des images et des sons. Leur aptitude à passer spontanément à l'état de vapeur dans l'air. [...] Cette dernière volatilité est une volatilité romantique : la nostalgie de l'instant qui passe irrémédiablement. »³³

Il y a également en musique un paradigme granulaire du son qui consiste à dire que le son n'est pas constitué d'ondes mais de grains et de texture.³⁴ Selon Daniel Deshays, le son ne possède pas ce qui peut s'apparenter au photogramme car il est uniquement un art du temps. Il est instantané dans la perception. Si l'on stoppe le film, le photogramme se révèle, si l'on stoppe le son, c'est le silence. Dans tous les cas, le ciné-œil de Dziga Vertov inclus dans cette perception gazéifiée atteint son but lorsqu'il y a la possibilité métaphorique d'extraire l'élément génétique du cinéma.

33. DESHAYS Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, éd. Klincksieck, 2010, p. 105.

34. SOLOMOS Makis, *De la musique au son – L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Rennes, éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2013, p. 396.

2.4 Extraire l'élément génétique

L'image-mouvement est le concept qui permet au regardeur d'adhérer à l'étendue temporelle d'un film en provoquant ses impressions sensorielles. Selon Gilles Deleuze³⁵, il y a plusieurs types d'image-mouvement³⁶. Gilles Deleuze revient sur la notion d'image-perception lors d'une conférence³⁷, il explique que chez le cinéaste Dziga Vertov, il y a un traitement libre de l'image-mouvement. À un moment donné, dans le film *L'homme à la caméra*³⁸, il se passe quelque chose de nouveau dans l'histoire du cinéma, une prise de conscience par le cinéma de la matière qui le constitue. La révélation du mouvement, son identité, ce qui le compose, c'est-à-dire ce que Gilles Deleuze appelle le couple photogramme-intervalle ou le photogramme-clignotement. Il y a donc une volonté chez Dziga Vertov de dégager un élément génétique de l'image-mouvement qui nous appelle à une autre perception.



Extrait de «L'homme à la caméra» de Dziga Vertov (1929) - Code QR en annexe

35. DELEUZE Gilles, *Cour no 8*, sur l'image-mouvement, du 26 janvier 1982.

36. Image-perception, image-action, image-affection, image-pulsion, image-réflexion et image-relation.

37. DELEUZE Gilles, *op.cit.*

38. VERTOV Dziga, *L'homme à la caméra*, 80 min, 1929.

Cette modification de la perception d'un film est une idée reprise avec l'apparition du cinéma expérimental américain et plus particulièrement du cinéma structurel qui nous a rendus sensibles a posteriori aux expériences de Dziga Vertov. Ma vidéo, extraite d'un film de famille d'une course de cyclistes mise en boucle, permet d'appuyer sur cette volonté qui se dévoile par une réinjection du couple photogramme-intervalle au sein même de l'image-mouvement par un refilmage, une superposition, une surimpression. D'après Gilles Deleuze, il y a une volonté de construire dans certains films structuralistes, un aspect flou, granuleux, une sorte d'état gazeux de l'image. C'est-à-dire de montrer la matière, de dégager l'élément génétique, de créer un espace moléculaire. Car, dans cet état « gazeux », les molécules sont libres de leur parcours. Cette volonté granulaire se retrouve en peinture notamment chez Paul Signac et Georges Seurat mais également en musique avec le paradigme granulaire du son qui consiste à dire que le son n'est pas constitué d'ondes mais de grains et de texture.³⁹ En conclusion, le cinéma structurel nous a permis de nous rendre plus sensible, non seulement au travail de Dziga Vertov, mais également à cette perception moléculaire qui dévoile l'élément génétique de l'image-mouvement, de cet œil non humain, et ainsi une modification de la perception humaine ; mais aussi à l'avènement d'un nouveau type d'image, la vidéo, qui n'est plus analogique, mais codée, qui joue sur un plus grand nombre de paramètres.

39. SOLOMOS Makis, *De la musique au son – L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Rennes, éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2013, p. 396.

2.5 Vers une perception moléculaire

La perception moléculaire de l'image-mouvement est en lien avec les mouvements de la pensée. Plusieurs livres de Carlos Castaneda, dont *Le voyage à Ixtlan*⁴⁰, relatent des tentatives d'atteindre une autre perception. L'anthropologue américain explique au cours de ses livres ses expériences sensorielles et spirituelles avec le sorcier indien yaqui, Don Juan. Il faut préciser qu'un certain doute plane quant à la véracité des faits racontés dans ses livres. Carlos Castaneda nous explique les étapes du grand sorcier yaqui qui lui apprend à vivre une expérience unique à travers une initiation au savoir des chamans qui prônent le développement d'une « acuité sensorielle »⁴¹ qui favorise l'attention que l'on porte sur le moment présent. Premièrement, le sorcier lui dit : « tu n'auras rien fait si tu n'es pas arrivé à stopper le monde »⁴². Arrêter le monde, de manière symbolique, c'est extraire de l'image-mouvement, un photogramme. Et pour cela, il faut accéder à une inactivité, au « ne pas faire ». Cela donne fort à penser aux règles de la méditation zazen, reprises actuellement en sophrologie, qui sont :

« Ne retenez et ne repoussez rien, laissez passer les pensées, ne pensez ni au passé, ni au futur, n'élaborez pas quelque chose dans le présent, n'évitez pas de penser, ne jugez pas, n'intervenez pas et n'attendez rien »⁴³

Il faut donc accéder au « ne pas faire ». Or pour Gilles Deleuze le « faire », c'est la perception subjective, qui consiste, pour celui qui regarde le film, à « saisir l'action virtuelle de la chose sur moi et mon action possible sur la chose »⁴⁴. « Ne pas faire », c'est donc changer de perception, c'est donc la rendre objective. « Ne pas faire », c'est également dévoiler la durée pure :

40. CASTANEDA Carlos, *Le voyage à Ixtlan*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essai », 1988.

41. CREEK John, *Devenir chaman*, ch. 2, « Les sept principes à la base du chamanisme », corollaire 2, « Le pouvoir augmente avec l'attention des sens », éd. Trajectoire, 2013, p. 35.

42. CASTANEDA Carlos, cité par DELEUZE Gilles dans le *Cour no 8*, sur l'image-mouvement, du 26 janvier 1982.

43. GUARESCHI Fausto Taiten, *Le grand livre du Zen*, Paris, éd. De Vecchi, 2006, pp. 82-83.

44. DELEUZE Gilles, *Cour no 8*, sur l'image-mouvement, du 26 janvier 1982.

« La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. »⁴⁵

Deuxièmement, lorsque l'on réussit à stopper le monde, ce qui demande un effort considérable, on réussit alors à surpasser l'image-mouvement. Ce qui provoque un phénomène, l'attention n'étant portée que sur un photogramme, ce que Castaneda nomme l'attention seconde, l'attention première étant celle plus commune qui correspond à notre personne, en tant qu'être, construite par nos habitudes souvent inconsciemment admises. L'attention seconde peut être entendue aussi dans un autre sens, qui me paraît juste, comme étant l'attention portée simplement à une fraction de seconde, un instant. Lorsque cette concentration est intense, le photogramme est accru et l'image ainsi nous montre une augmentation d'elle-même. Un agrandissement des choses qui nous entourent et qui, ainsi, vous offre leur trame, leur constitution. On atteint ainsi la perception moléculaire dans le réel. Et l'on saisit les trous dans ce qui nous entoure, dans le photogramme qui constitue ainsi la trame de l'eau, de l'air, etc. Tout est troué différemment, il n'y a pas deux choses qui soient trouées de la même manière, et c'est cela qui constitue l'intervalle cinématographique selon Gilles Deleuze. On obtient ainsi un monde clignotant de partout sur des rythmes différents, une vibration de la matière. Ce qui donne fort à penser à la théorie physicienne moniste, qui prétend que tout, dans l'univers comme dans le subatomique, est régi selon des cordes qui vibrent⁴⁶.

Troisièmement, on atteint quelque chose de plus puissant, dans une totale contemplation et focalisation très difficile à atteindre. Des trous que forme la trame de la matière, on peut agir sur des lignes de force, parfois de lumière, qui « strassent »⁴⁷, qui étincellent, et qui produisent des mouvements très accélérés. Cette vision de lumière au sein de la matière, bien qu'inouïe, est développée dans un livre d'Ervin László :

« Les cosmologies hindoue et chinoise ont toujours affirmé que les objets et les êtres existant dans le monde sont une manifestation concrète de l'énergie fondamentale

45. BERGSON Henri, *Œuvres complètes*, éd. Arvensa, p. 66, livre numérique sur <http://www.arvensa.com>

46. BACHAS Constantin, « Théorie des cordes et gravité quantique », article consulté le 26 avril 2016 sur http://www.cnrs.fr/publications/imagesdelaphysique/couv-PDF/IdP2010/13_theorie_cordes.pdf

47. DELEUZE Gilles, *Cour no 8*, sur l'image-mouvement, du 26 janvier 1982.

du cosmos. Le monde physique est le reflet des vibrations énergétiques provenant de mondes plus subtils qui, eux-mêmes, sont le reflet de champs énergétiques encore plus subtils. La création, et toute existence subséquente, est une manifestation transcendée et explicite de la source primordiale. »⁴⁸

Ces expériences relatées peuvent être perçues métaphoriquement dans certaines vidéos, ce qui représente pour moi une véritable tentative ; celle de relater ou de m'approcher d'une expérience ontologique de la vidéo. Car ces trois aspects (stopper le monde, ne pas faire, puis réussir à capter la trame de la matière) sont trois étapes de l'expérience chamanique proposée par Carlos Castaneda mais sont, également, pour Gilles Deleuze, les trois étapes du couple photogramme-intervalle dans le cinéma structuraliste, qui constituent ainsi l'élément génétique de la perception et qui nous donnent cette nouvelle perception objective au sein de cette immanence radicale. Frédéric Worms précise d'ailleurs que l'objet de l'art est de rendre compte de notre mélodie intérieure.

« Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer dans la communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile. »⁴⁹

Le propre de l'art serait donc d'accéder à une sensibilité supérieure, à une conscience élargie par une attention renforcée, une immanence pure, une perception objective, telle est ma vision du cinéma et de la vidéographie.

48. LÁSZLÓ Ervin, *Science et champ akashique*, Montréal, éd. Ariane, 2005, p. 173.

49. WORMS Frédéric, « Bergson, l'art de vivre », dans *Les vendredis de la philosophie*, ENTHOVEN Raphaël, éd. Naïve, 2008.

2.6 Immanence dans le présent

Andreï Tarkovski nous parle du passé en le comparant au présent :

« [Il est] plus stable, plus constant que le présent. Le présent fuit, glisse entre les doigts comme du sable, et n'a de poids matériel que par le souvenir [...], il se dépose dans nos âmes comme une expérience dans le temps. »⁵⁰

En ce qui concerne le concept du présent, deux concepts, deux façons de l'appréhender se font face. Gaston Bachelard s'exprime ainsi :

« [Le temps] est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants, [...] le fantôme du passé ou l'illusion de l'avenir. [...] le temps limité à l'instant nous isole non seulement des autres mais de nous-mêmes, puisqu'il rompt avec notre passé le plus cher. »⁵¹

Ce point de vue est développé par Gaston Roupnel, dans son livre *La nouvelle Siloë*.⁵² Il se trouve être en opposition avec le point de vue d'Henri Bergson en ce qui concerne la notion de présent. Pour ce dernier :

« Le passé et le présent ne désignent pas deux moments successifs, mais deux éléments qui coexistent, l'un qui est le présent, et qui ne cesse de passer, l'autre qui est le passé, et qui ne cesse pas d'être, mais par lequel tous les présents passent. »⁵³

Il n'y a donc que peu de place pour l'existence d'un présent immanent, car le présent est construit constamment par un passé ontologique qui permet d'appréhender l'avenir. Seule la durée, qui se trouve être le point de juxtaposition entre le passé et le futur, est réelle. L'instant présent n'est qu'une fabrication de notre intellect qui ne discerne l'avenir que par des habitudes passées comme nous l'avons vu précédemment. Or pour Gaston Roupnel, la seule « réalité du temps, c'est l'instant, la durée n'est qu'une construction

50. TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé*, Paris, éd. Phillip Rey, 2014, p. 69.

51. BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, éd. Stock, 1992, p. 13.

52. ROUPNEL Gaston, *La nouvelle Siloë*, Paris, éd. Grasset, 1945. Livre que j'ai pu me procurer grâce à mon ami François Roupnel, descendant du philosophe.

53. DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme*, ch. 3, « La mémoire comme coexistence virtuelle », Paris, éd. Presses universitaires de France, 1966, p. 54.

sans aucune réalité absolue ». ⁵⁴ Selon Gaston Bachelard, ce qu'Henri Bergson oublie dans sa doctrine, c'est l'accident. Tout instant n'est pas recensé incessamment par le passé ontologique afin de faire face à l'avenir. Gaston Bachelard prend pour exemple les phénomènes inhérents à la vie :

« L'histoire de la vie dans son détail, [et] on s'aperçoit que c'est une histoire comme les autres, pleine de redites, pleine d'anachronismes, pleine d'ébauches, d'échecs, de reprises. » ⁵⁵

Or si la notion de présent est une irréalité comme le postule Henri Bergson, d'où proviendrait le début d'un acte ou l'imprévisibilité d'un accident spontané si ce n'est dans l'instant ?

« L'idée que nous avons du présent est d'une plénitude et d'une évidence positive singulière. [...] C'est là, seulement, par lui et en lui, que nous avons la sensation d'existence. Et il y a une identité absolue entre le sentiment du présent et le sentiment de la vie. » ⁵⁶

Dans tous les cas, il serait bon maintenant de questionner la notion du temps. Dans son chapitre, *Fixer le temps* ⁵⁷, Andreï Tarkovski cite Fiodor Dostoïevski et son livre, *Les possédés*. Un personnage, nommé Stavroguine, jure que le temps n'existera plus. Son interlocuteur, Kirilov, répond alors :

« Lorsque l'homme tout entier aura atteint le bonheur, il n'y aura plus de temps, parce qu'il sera devenu inutile [...] Le temps n'est pas un objet, mais une idée. Il s'éteindra dans l'esprit. » ⁵⁸

Kirilov prétend donc que le temps est constitué par notre individualité, il fait partie d'une norme sociale. Les cinéastes amateurs, les pères ou mères de famille filmant leurs vacances, leurs souvenirs, avaient-ils compris inconsciemment que le temps morcelé de leurs films permettrait une meilleure divulgation du bonheur ? Andreï Tarkovski nous dit

54. BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 25.

55. *ibid*, p. 24.

56. ROUPNEL Gaston, *La nouvelle Siloë*, *op.cit.*, p. 108.

57. TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé*, Paris, éd. Phillip Rey, 2014, p. 67.

58. DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Les possédés*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 1997, 2e partie, ch. 5.

du temps qu'il est « la condition d'existence de notre « moi ». Il est son atmosphère vitale. Il s'évanouit pour raison d'inutilité quand se rompent les liens entre la personne et les conditions de son existence ». ⁵⁹

La vidéo, le film, tout comme la musique ou la poésie, sont des sculptures temporelles puisqu'ils font partie des arts du temps. À la manière dont une sculpture modifie l'espace et le regard sur ce même espace porté par les personnes visitant ce lieu, mes vidéos ont pour but de modifier le temps et de l'altérer, comme pour forcer l'adhésion à une durée propre. Le temps filmique est constitué de photogrammes (en ce qui concerne les bobines), ou d'images qui forment les squelettes du cinéma et de la vidéo. Si l'on saisit la temporalité, et qu'on la réduit à la plus petite unité du film, seule une focalisation sur une image s'effectuera. L'hypothèse est que cette méthode est peut-être l'une des clefs pour mieux comprendre ce qu'est la focalisation sur un instant, sur soi. Comme si notre vie appartenait à une bobine, et que l'on s'arrêterait quelques instants sur l'un de nos photogrammes. Dans le cas de mes tentatives vidéographiques, la prise de conscience d'une potentielle matière filmique se fait cette fois-ci par une fiction. En effet, mes vidéos fonctionnent avec un signal numérique, la présence de la bobine ne peut donc être qu'illusoire et fantasmagorique.

59. TARKOVSKI Andreï, *op. cit.*, p. 67.

3. UNE QUÊTE DE L'OBJECTIVITÉ

3.1 Vers un absolu immanentiste

Après avoir parcouru le cheminement de la pensée bergsonienne, puis deleuzienne, du cinéma, nous devons continuer notre quête de l'objectivité, afin de tendre au mieux vers l'absolutisme bergsonien. Dans les nombreuses dualités de mots que Bergson utilise, on peut relever que le couple de mots *absolu/relatif* est intimement lié au couple *objectif/subjectif*. L'absolu chez Bergson désignant ce qui est précisément et parfaitement, ce qui est en soi, donc sans jugement ni symbole ou concept préexistant lié à l'objet, en somme sans une pensée relative à l'objet. Il est important de souligner que l'absolu bergsonien se situe plus dans l'immanence que dans la transcendance :

« Si l'on compare entre elles les définitions de la métaphysique et les conceptions de l'absolu, on s'aperçoit que les philosophes s'accordent, en dépit de leurs divergences apparentes, à distinguer deux manières profondément différentes de connaître les choses. La première implique qu'on tourne autour de cette chose ; la seconde, qu'on entre en elle. La première dépend du point de vue où l'on se place et des symboles par lesquels on s'exprime. La seconde ne se prend d'aucun point de vue et ne s'appuie sur aucun symbole. De la première connaissance on dira qu'elle s'arrête au relatif ; de la seconde, là où elle est possible, qu'elle atteint l'absolu. Soit par exemple, le mouvement d'un objet dans l'espace. Je le perçois différemment selon le point de vue, mobile ou immobile, d'où je le regarde. Je l'exprime différemment, selon le système d'axes ou de points de repère auquel je le rapporte, c'est-à-dire selon les symboles par lesquels je le traduis. Et je l'appelle relatif pour cette double raison : dans un cas comme dans l'autre, je me place en dehors de l'objet lui-même. Quand je parle de mouvement absolu, c'est que j'attribue au mobile un intérieur et comme des états d'âme, c'est aussi que je sympathise avec les états et je m'insère en eux par un effort d'imagination. [...] Et ce que j'éprouverai ne dépendra ni du point de vue que je pourrais adopter sur l'objet, puisque je serai dans l'objet lui-même, ni des symboles par lesquels je pourrai le traduire, puisque j'aurai renoncé à toute traduction pour posséder l'original. Bref le mouvement ne sera plus saisi du dehors et, en quelque sorte, de chez moi, mais du dedans, en lui, en soi. Je tiendrai un absolu. »⁶⁰

60. BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 1998, p. 178.

Dans cette citation d'Henri Bergson, on comprend immédiatement que l'absolu se situe à l'intérieur des choses, et que notre capacité herméneutique nous permet une insertion émotionnelle, sensible, en dehors de nos représentations et de nos jugements. Nous n'avons plus à tourner autour, nous sommes en communion avec l'objet, en son immanence. Une analogie avec la pensée de Schopenhauer est fortement possible. Dans son livre, *Le monde comme représentation et comme volonté*⁶¹, le philosophe allemand développe l'idée que nous n'avons accès qu'à une représentation du monde, une facette du monde qui est abordable. C'est cette facette que l'on peut analyser et étudier de l'extérieur. C'est ce que Bergson appelle le *relatif*, dans la mesure où la connaissance de cette chose s'effectue à l'extérieur dans une dimension spatio-temporelle, par une analyse, etc. C'est ce monde de la représentation que l'on analyse pour donner du sens, par la science et l'intellect. Et le monde de la volonté, c'est la partie insaisissable de la réalité, qui échappe à notre entendement et auquel Henri Bergson par le concept et la recherche de cet absolu tente de répondre. Pour Arthur Schopenhauer, la volonté est à l'origine de notre monde de la représentation et de surcroît, elle anime et régit ce monde observable qui n'est autre que l'expression visible de cette volonté. Le monde tel que nous le connaissons est donc, une illusion opérée par cette volonté. On peut comprendre comment fonctionne ce monde de la représentation dans lequel l'intellect se déplace et se met en branle mais on ne peut pas comprendre pourquoi il existe, quel en est le sens ?

La volonté c'est une sorte d'énergie omniprésente qui se propage dans chaque être vivant afin de perpétuer la vie. Pour Schopenhauer notre existence est tragique, car l'homme est un être vivant qui est avant tout une victime de la volonté puisqu'il est condamné à perpétuer une vie⁶² qu'il ne peut ni cerner, ni comprendre. On conçoit comment fonctionne la vie, cependant on ne pourra jamais comprendre pourquoi nous vivons ? Au fond, ce qu'Henri Bergson cherche à entreprendre avec cette quête de l'absolu, c'est cerner une infime partie de ce que Schopenhauer appelle le monde de la volonté.

61. SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 2014

62. Les deux grandes manifestations visibles à travers l'homme de cette volonté, selon Schopenhauer sont l'instinct de survie (plus fort que nous) et la sexualité (avec le sentiment amoureux amenant à la déraison et à la reproduction).

« [...] le concept de volonté est le seul, parmi tous les concepts possibles, qui n'ait pas son origine dans le phénomène, dans une simple représentation intuitive, mais vienne du fond même, de la conscience immédiate de l'individu, dans laquelle il se reconnaisse lui-même, dans son essence, immédiatement, sans aucune forme. »⁶³

Pour en revenir au propos initial, Gilles Deleuze reprend cette pensée absolutiste bergsonienne effectuée par un travail d'appréhension immanentiste, à l'intérieur de la matérialité de l'image cinématographique. Et pour parler au mieux de cette nouvelle expérience face à l'image, le philosophe propose une nouvelle création conceptuelle : l'empirisme transcendantal, et dressera ainsi une critique envers le transcendantal kantien.

63. SCHOPENHAUER Arthur, *op. cit.*, p. 183.

3.2 L'empirisme kantien et les limites du sujet

La notion de transcendantal chez Kant est éminemment importante. Mais avant de nous attarder sur ce thème, il nous faut comprendre l'empirisme kantien. L'empirisme kantien situe l'expérience sensible envers un quelconque objet indubitablement dans le temps ou dans l'espace. Mais, comme le souligne de toute évidence le philosophe, le temps et l'espace ne sont pas générés par notre propre perception, c'est notre relation spatio-temporelle aux choses qui permet la perception. Donc le temps et l'espace sont des conditions *a priori* de l'expérience sensible. Et Kant nomme toutes conditions *a priori* transcendantales car elles se situent en dehors de la sensibilité alors même qu'elles participent au phénomène de l'expérience. Il en est de même pour nos jugements qui sont également *a priori*. Afin d'analyser et de classer nos expériences perceptibles, l'entendement a recours aux concepts ; d'un côté, les concepts purs, que l'on nomme catégories, de l'autre, les concepts empiriques. Les concepts purs sont indispensables à la formulation des jugements.

Pour récapituler, les concepts issus de l'expérience empirique dite sensible, imposent aux choses une consistance dans l'espace ou une durée dans le temps, de la même manière les concepts purs imposent aux choses le filtre des catégories nécessaires au jugement. Car il est impossible de penser les objets sans se référer aux catégories qui sont antérieures à nous. C'est en cela que le philosophe parle de transcendantal. Mais selon lui, tout n'est pas accessible empiriquement. Et au cœur de l'inaccessible empirique se situe ce qu'il appelle le noumène⁶⁴. Ce que Kant développe comme étant la chose en soi, dans ce qu'elle est objectivement, dépouillée de tout et qui ne peut être appréhendée de manière sensible, voici là, les limites d'un sujet. (Certainement ce qu'Henri Bergson tentera d'atteindre.) Le principe même de la notion de noumène est ce qui ne peut être physiquement abordable. Et, toujours selon le philosophe, si parfois, par l'entendement, nous avons le sentiment d'appréhender la chose en soi, nous sommes trompés par ce que Kant définit comme étant une illusion transcendantale. En effet, calquer les règles et les codes de l'entendement humain sur des concepts extra-empiriques est impossible pour la raison, selon la philosophie kantienne. Emmanuel Kant se retrouve face

64. Cette idée vient de Platon désignant les réalités intelligibles, certainement ce que Nietzsche, un peu plus tard, définira comme idole.

à un dilemme, et toute son analyse sur les illusions de la raison se nomme la dialectique transcendante. Selon Kant toujours, c'est dans les expériences sensibles que se situe la genèse de la connaissance qui se trouve analysée par l'entendement pour finir dans la raison. Comment se fait-il alors que la raison puisse se constituer de concepts transcendants ? Il l'explique par cette faculté que l'homme possède à unifier les différents concepts perceptifs.

C'est dans cette unification que l'expérience interprétative dite herméneutique, si importante pour l'art, intervient. On pourrait envisager que deux images qui se suivent lors d'un montage cinématographique se divulguent dans la durée mais également dans l'espace, dans la mesure où elles s'expriment avec un grain, une couleur ou un sujet différent, etc. Le spectateur développe une faculté interprétative immense face au montage car cette unification est sollicitée. Seulement, comme nous l'avons vu, dans la pensée deleuzienne la place du spectateur est très limitée. Comme si le spectateur, malgré son rôle essentiel dans l'aventure cinématographique, ne faisait partie que du rouage cinématographique.

3.3 Critique de l'empirisme de Kant au nom d'un empirisme supérieur ou transcendantal

Emmanuel Kant nomme transcendantal tout ce qui se situe en dehors du sensible, c'est-à-dire tout ce qui entoure le sujet pour que celui-ci appréhende et cerne une expérience. Le transcendantal est une dimension, un concept qui s'abstrait des intuitions sensibles, ce terme peut exprimer deux choses : soit, d'un point de vue plus ésotérique, une perception au-delà de nos sens, à une origine intérieure, une expérience spirituelle, soit, dans la philosophie kantienne, tous les aprioris, les idées reçues nécessaires à la validation ou non d'une expérience. Le transcendantal de Kant est lié à la déduction provoquée par l'expérience sensible dite empirique mais en dehors de celle-ci. C'est en cela qu'il la nomme transcendantale, en dehors du sensible, enfin plutôt autour de celui-ci. C'est une conscience empirique qui fait l'objet, seulement, encore une fois, l'immanence radicale de Deleuze ne peut s'appliquer face à une telle importance de l'individu et de son entendement dans l'empirisme. Ce que Gilles Deleuze reproche à Emmanuel Kant, c'est que l'expérience est toujours greffée à la *doxa*⁶⁵, au sens commun. Et la volonté de Gilles Deleuze est d'extraire l'individu d'un empirisme du sens commun doxique grâce à une méthode, qu'il nomme l'empirisme transcendantal ou l'empirisme supérieur. C'est une véritable posture, une nouvelle façon d'être, une nouvelle façon d'appréhender notre environnement. L'empirisme supérieur, c'est un empirisme qui reste transcendantal par l'aspect extrasensoriel de la méthode empirique adoptée. Mais ce qui le rend si singulier, c'est qu'il tente d'exclure nos capacités d'analyse et de jugement. Il se veut a-subjectif, comme une conscience sans « je ». C'est une critique de la faculté d'analyse du sujet. Dans l'empirisme supérieur, le sujet ne doit pas tenter de comprendre l'objet, il doit être l'objet. On parle d'une radicalisation de l'empirisme kantien :

« Deleuze radicalise la critique kantienne [...] « Empirisme transcendantal » signifie donc radicalisation du projet kantien, auquel Deleuze applique d'un côté la critique

65. Ensemble des axiomes non discutés dans une société, une civilisation. Définition consultée le 17 septembre 2018 sur <https://www.universalis.fr/dictionnaire/doxa/>

du sujet substantiel, [...] De l'autre, il met la pensée directement en contact avec l'expérience, conformément au réalisme bergsonien ou nietzschéen. »⁶⁶

L'empirisme supérieur est, par la perte du « je », une expérience intense qui ressent la violence de l'intensité. L'image cinématographique doit avant tout forcer à sentir, plutôt que forcer à penser !

66. SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze, l'empirisme transcendantal*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 2010, p. 31.

3.4 Vers un oubli de « soi »

« Le cinéma perçoit pour nous »⁶⁷, comme nous l'avons vu, cette phrase résume parfaitement la vision deleuzienne du cinéma. On pourrait également dire en paraphrasant Descartes : « autre me pense, donc je ne suis plus »⁶⁸. Grâce au concept d'empirisme supérieur, Deleuze tente d'effectuer une sorte d'annihilation du sujet. En passant par les modalités d'une potentielle perception objective poussée de plus en plus à son paroxysme, le philosophe aspire désormais à se rapprocher d'un absolu cinématographique, autrement dit, dans la durée d'Henri Bergson. Cet absolu abolirait même les notions de subjectif et d'objectif. Ces notions n'auraient alors plus d'importance puisque la perception objective amènerait à un décentrement de l'individu dans et par l'image :

« Portée à sa limite, cette perception doit être semblable à la perception qu'aurait instantanément n'importe quel point matériel de tout l'ensemble de l'univers auquel il appartient. »⁶⁹

Cette perception objective serait donc la voie, un chemin à emprunter pour parvenir à une dispersion du sujet, un total décentrement de soi afin d'atteindre l'intérieur de l'image, et par conséquent l'intérieur des choses environnantes. Comme le précise Clyde Paquin dans son excellent mémoire sur le point de vue au cinéma de Gilles Deleuze :

« Même s'il n'y a pas de place chez Deleuze ni pour un dieu ni pour une transcendance, l'expérience de la durée lors de l'image-temps est certainement une expérience spirituelle. »⁷⁰

L'idée deleuzienne, c'est donc d'arriver par le pouvoir immanent et inhérent de l'image cinématographique et vidéographique à dépasser les notions objective et subjective pour ne faire qu'un : une osmose complète entre le sujet et l'objet, entre le regardeur et le film. L'absolu ne se dévoile que lorsque l'on réussit à dépasser ces notions de

67. WALLON Henri, « Qu'est-ce-que la filmologie ? », *La pensée*, no 15, 1947, p. 32.

68. PAQUIN Clyde, *Philosophie du point de vue au cinéma – Gilles Deleuze et le renversement des notions d'objectivité et de subjectivité*, éd. Université de Montréal, 2017, p. 69.

69. PODOROGA, Ioulia, « Les trois modes perceptifs et le concept d'image chez Bergson », *Rue Descartes*, no 59, 2008, pp. 13-14.

70. PAQUIN Clyde, *op.cit.*, p. 67.

point de vue. S'oublier soi-même, c'est se laisser porter par l'image en mouvement et accéder à une durée pure. L'enjeu de cette posture sans « soi », vis-à-vis de ma pratique qui se trouve être plus accessible dans les passages vidéographiques abstraits, doit être effectué également lorsque les micro-récits redeviennent figuratifs. Cette expérience immanente doit dépasser les repères figuratifs ou abstraits aussi. Deleuze et Bergson ont une quête absolutiste de comprendre ce qui les entoure, le monde, le cosmos, « sans recourir à un « moi » [et] devenir une singularité sans identité »⁷¹ : de la même manière que le cinéma structurel et la musique minimaliste américaine tentent de s'exprimer avec toujours cette idée d'un retour aux sources, aux origines. Le philosophe recherche en abolissant son propre « moi » à accéder à une vie antérieure à l'organique. Une vie impersonnelle hors du corps et de ces concepts jugeant ces derniers trop limités pour appréhender la vie.

71. *ibid*, p. 70.

CONCLUSION

Parmi tous les genres rencontrés au sein du cinéma, puis de la vidéo, et malgré, parfois, un bonheur mis en scène et orchestré par les membres d'un foyer, on peut prétendre que le film de famille reste l'un des plus « sincères ». En effet, celui-ci est présenté de manière brute, sans souci de causalité, sans volonté fictionnalisante, ni parti pris. Pensé suivant différentes mutations technologiques, le film de famille se présente bien souvent en une suite d'évènements, une suite de purs instants, de faits communs fixés dans le temps. D'ailleurs, c'est en cela que ce cinéma familial restera du plus grand intérêt pour ma démarche vidéographique. Il diffère finalement peu de ma volonté initiale concernant la véracité de l'image et le phénomène de contingences que les manifestations sonores et visuelles créent dans mes poèmes plastiques chronographiques.

J'aimerais citer un exemple, celui de l'historien¹. L'Histoire ne se déroule pas toujours d'emblée en un récit cohérent. Des évènements sont repris puis orchestrés en un récit que l'on constitue *a posteriori* afin de répondre à une intrigue constituée par l'historien en amont. Il en est de même pour l'élaboration de mes poèmes chronographiques : les films de famille s'offrent à moi en une série de plans contingents. Des évènements filmiques sont sélectionnés puis orchestrés en un macro-récit poétique que je constitue *a posteriori* afin d'établir une configuration esthétique. Ce macro-récit poétique est une réponse à cette volonté de préservation de l'archive filmique.

Dans un premier temps, le macro-récit poétique résulte de la volonté qui m'anime de stimuler la fonction fabulatrice, puis dans un second temps, au contraire, du désir que j'ai de l'interrompre. En jouant sur la fonction fabulatrice, ces deux volontés génèrent des constructions poétiques qui, en outre, effleurent le domaine du rêve. En effet, la suggestion onirique est déjà inhérente au film de famille, comme nous l'avons étudié. Cela ajoute à ces constructions vidéographiques une dimension parfois proche du domaine hypnotique². Mon approche visuelle et sonore, inscrite dans le champ du *found footage*, vise un travail sur les modifications perceptives sollicitant toujours celui qui le regarde à une capacité d'adaptation. Cette relation à l'œuvre vidéographique convoque une nouvelle recherche de cohérence, un « effort » plus ou moins conscient qui provoque

1. Je fais référence ici à la théorie développée dans l'ouvrage de Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* – Essai d'épistémologie, Paris, éd. Seuil, 1971.

2. Ce qui est de toute évidence bien différent de la volonté diégétique, qu'elle soit fictionnelle ou didactique, qui est celle d'un retour à une cohérence causale.

un changement de perception par un jeu incessant avec la fonction fabulatrice, indissociable de l'être humain.

Grâce à la richesse des outils sémiologiques hérités de la linguistique de Ferdinand de Saussure, et, notamment, aux recherches de Christian Metz et de Roger Odin, nous avons pu étudier la place du récit et les relations syntagmatiques que chaque tentative cinématographique ou vidéographique possède. Nous avons vu en quoi ce que l'on désigne comme étant le récit chronographique englobe plusieurs modalités : diverses étapes de construction et de déconstruction du récit initial.

Le film de famille en son fondement a une forme de récit mémoriel composé de micro-récits chronologiquement établis. Puis, par une déconstruction et une décontextualisation de ce premier récit initial, le poème plastique audiovisuel (dit chronographique) que j'engendre, évolue en macro-récit poétique. Parfois, il évolue jusqu'à atteindre sa phase abstraite, où il se permute pour terminer en proto-récit poétique. Bien sûr, le proto-récit n'est pas une finalité en soi, il peut revenir à l'état de macro-récit, tout cela dépend des renversements entrepris structurellement sur les micro-récits, qui vont parfois osciller entre figuration et abstraction.

Dans tous les cas de figure, un récit est présent, qui est transmis chronographiquement, c'est-à-dire par un temps sonore et visuel fixé numériquement et rigoureusement. Il était donc important d'envisager une étude sur les formes de réception possibles que les modalités du récit chronographique amènent. C'est ainsi qu'après l'analyse de divers concepts – comme les deux formes de perception, subjective³ puis semi-subjective⁴ – on constate des permutations dans les phénomènes réceptifs. Pour précision, je rappelle qu'étant le premier témoin de mes poèmes plastiques chronographiques, il ne m'est possible que de relever des suppositions de réception. Bien souvent, je me base sur ce que j'ai pu vivre ou ressentir face à mes travaux. Je n'ai aucunement pour ambition de maîtriser l'accueil sensible, qui reste une manifestation singulière et intime propre à chaque individu, et à chaque état d'esprit dans lequel il se trouve à un instant donné face à une œuvre.

3. Avec la fonction fabulatrice sollicitée ou reconstituante.

4. Produite par l'altération des micro-récits lors de la phase abstraite.

On peut cependant souligner certains faits, comme les phénomènes d'ennui ou de métacognition. En ce qui concerne l'ennui, il est de toute évidence qu'inconsciemment notre pratique du cinéma est héritière des tentatives de Georges Méliès. Par conséquent, notre soif d'intrigue, lorsqu'on est face à des images en mouvement, est culturellement admise. L'idée de développer une autre forme de cinéma, sans intrigue, est toujours une opération périlleuse car notre fonction fabulatrice, selon Henri Bergson, a un rôle de pansement qui comble le vide de nos existences.

C'est en cela qu'il fut important de souligner l'esthétique schizophrénique des poèmes de Perelman au sein du second chapitre. On a pu constater que lorsqu'on brise la chaîne de signification, la matérialité signifiante a tendance à englober l'individu. Ce dernier, sans liaisons évidentes, ne peut se rattacher à son existence ; en découle une angoisse métaphysique. De manière générale, comme l'analyse Jameson, l'individu des sociétés actuelles est bien souvent chargé d'anxiété par la perte d'identification qu'il a de lui-même :

« Le sujet centré, qui existait autrefois dans la période du capitalisme classique⁵ et de la famille nucléaire, s'est aujourd'hui dissout dans le monde de la bureaucratie organisationnelle ; et la position poststructuraliste plus radicale selon laquelle, pour commencer, un tel sujet n'a jamais existé et constitue une sorte de mirage idéologique. »⁶

Nous donnons donc à l'individu le sentiment et la capacité de « se posséder matériellement » en fixant incessamment des images numériques de lui-même, là où la notion même d'individu est dépossédée de son sens. Ce qui fait naître parfois une angoisse métaphysique, que l'ennui déterre pour le remettre à la surface de nos vies, selon la théorie de Vladimir Jankélévitch.

L'idée développée ici est de jouer avec la fonction fabulatrice afin de la dompter avant d'en venir à une perception dite objective pour l'empêcher d'agir. Cette fois, l'idée

5. Selon Fredric Jameson, il existe trois moments du capitalisme qu'il nomme : primitif, classique et tardif. Ces trois moments correspondent aux trois avancées techniques relevées par Ernest Mandel : le moteur à vapeur, le moteur à explosion et électrique puis le nucléaire et l'électronique.

6. JAMESON Frédéric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, éd. Beaux-arts de Paris, 2011, p. 54.

n'est pas de retourner à une angoisse métaphysique du vide mais de développer une appréhension du monde avec une « conscience sans soi ».

En tenant compte des théories d'Henri Bergson et de Gilles Deleuze, un point de vue éloigné des théories sémiologiques m'a permis de développer une tout autre approche des phénomènes cinématographiques. Celle-ci engage une nouvelle posture, davantage ontologique, et aboutissant à une autre façon d'appréhender l'expérience face à l'image en mouvement. Et, même si, chez Gilles Deleuze, il n'y a pas de place pour des formes supranaturelles de déité, on peut se demander si cela ne confine pas au domaine spirituel.

Il importe de préciser que le changement de médium opéré par ma pratique – le passage d'une bobine constituée de photogrammes à un signal numérique – ajoute une certaine forme de continuité et de fluidité à l'image. Comme le précise le vidéaste américain Bill Viola⁷, le cinéma et la vidéo ne proviennent pas de la même « famille » :

« Technologiquement, la vidéo vient du son⁸ (l'électromagnétique), c'est pourquoi l'apparenter au cinéma est trompeur, dès lors que le cinéma et son prédécesseur, le processus photographique, font partie d'une branche complètement différente de l'arbre généalogique (le chimique-mécanique). Le caméscope, en tant que dispositif électronique conducteur d'énergie physique par impulsion électrique, a, à l'origine, une ressemblance plus étroite avec le microphone qu'avec la caméra. [...] Ses images existaient dans le présent. »⁹

Bien sûr, les propos de Viola tenus en 1990 concernent la période dite analogique. Mais les problématiques liées à cette présence perpétuelle de l'image ne sont pas si différentes à l'ère numérique. D'autant plus que la vidéo numérique offre une image qui ne se détériore pas contrairement à la bande magnétique. Un enfant né en 2019 et que l'on filme toute sa vie ne verra peut-être que peu de différences entre ses images de lui jeune, adolescent, puis celles qui seront captées dans son âge adulte. On peut très bien imaginer que cette même personne, en 2094, à l'âge de 75 ans, regardera des vidéos tournées pen-

7. Qui offre une pensée de l'art vidéo parfois proche de ma démarche du point de vue spirituel et immanent.

8. Là encore, cette idée de penser une pratique vidéographique comme une pratique musicale n'est peut-être pas anodine.

9. VIOLA Bill, *The Sound of One Line Scanning*, dans LENDER Dan et LEXIER Micah, *Sound by Artists*, Toronto, éd. Art Métropole, Banff, Walter Phillips Gallery, 1990, p. 73.

dant son enfance avec une qualité irréprochable. Il est possible que cette inaltérabilité annihile une partie du temps perçu entre ces deux moments de sa vie. Évidemment, cet exemple n'est qu'une hypothèse, il sert simplement à appuyer le propos de ce potentiel présent perpétuel produit par le signal numérique. Par cela même, un changement de perception est déjà effectué.

Cette idée de développer une pratique vidéographique qui permettrait une perception plus objective, grâce aux phénomènes liés au proto-récit et aux micro-récits abstraits, m'est apparue ultérieurement, grâce à une compréhension *a posteriori* de l'enjeu de ma pratique artistique.

Au départ, l'abstraction opérée sur ces images familiales en mouvement m'était incompréhensible. Rappelons que mes tentatives initiales convergeaient toutes en un point, en un but originel et préalable : trouver une « modalité pour montrer et entendre toutes ces œuvres privées »¹⁰. Cette modalité est, pour ma démarche, un impératif esthétique et artistique. Mais au-delà de cette modalité, il s'agissait de ma volonté de donner un autre ressort au cinéma que son intérêt diégétique, par des stratagèmes sonores et visuels, comme nous l'avons vu. Mais ces fluctuations chronographiques volontaires opérées par la phase abstraive me posaient problème.

En effet, je me suis souvent demandé pourquoi mes poèmes plastiques chronographiques finissaient parfois par tendre vers l'abstraction. Alors que ces derniers sont construits à partir d'images d'archives familiales pour lesquelles j'ai le plus grand respect. À cela je vois désormais plusieurs raisons.

D'abord, l'abstraction, par définition, est le fait de s'abstraire de nos représentations. En opérant ainsi, l'œuvre montre potentiellement au récepteur le chemin qu'il doit emprunter. On peut admettre qu'une œuvre abstraite permette à l'individu de s'abstraire lui-même.

Ensuite, l'enjeu est d'appréhender l'image avec le moins de jugement possible et *contrario* avec autant que possible de véracité, d'authenticité et d'immédiateté. Comme

10. FERNIOT Marc, « La revanche de l'anecdote », dans ODIN Roger, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Éd. Klincksieck, 1995, p. 143.

je l'ai déjà dit, il ne s'agit pas de rétablir une certaine angoisse de la vie en ôtant la fonction fabulatrice, il s'agit simplement de l'accepter. Cesser de craindre la perte, cesser toutes les motivations qui, autrefois, furent liées au tournage et à l'élaboration d'un film de famille. Sans doute notre moi intérieur a-t-il peur de la mort et filme pour tenter d'y échapper en permanence, mais, à l'instar des techniques d'embaumement des momies, ne serait-ce pas une lutte vaine ?

L'abstraction permet également de freiner le rôle de ce « je » afin de permettre de rentrer dans l'image, en annihilant tout ce qui nous distancie d'elle. Devenir intimement lié à l'image, voire être dans l'image, c'est d'abord se retirer. D'autant plus que c'est précisément « je », qui en devenant de plus en plus individualiste, fut à l'origine d'un changement de paradigme dans la pratique amateur audiovisuelle.

Enfin, il s'agit de donner à ces images-souvenirs un aspect moléculaire, pour les rendre abstraites. Car ne faut-il pas les laisser s'évaporer ? Accepter qu'elles nous échappent ? Accepter qu'elles reviennent à un état nébuleux, qui, de toute façon, est inévitable sous l'érosion du temps ? J'ai le sentiment que ma démarche plastique s'applique précisément à aider ces images à « partir », en les ramenant à ce qu'elles furent auparavant : c'est-à-dire des systèmes moléculaires inhérents au monde.

En fait, il s'agit finalement de développer un art vidéographique oscillant entre figuration et abstraction, et qui ait la potentialité d'une « vanité »¹¹, au sens des natures mortes métaphysiques du XVII^e siècle. Mais, pour cela, point n'est besoin de passer par la peine ou la terreur d'une fatalité mortifère. Cet art passerait plutôt par une sorte de béatitude dénuée de pensées théologiques (et donc interprétatives) face à une œuvre vidéographique.

En somme, il s'agit de convoquer une sorte de sérénité contemplative sans « soi » face à des images mouvantes que l'on laisse s'échapper inlassablement. De la même manière que l'expérience musicale s'adresse à une certaine essence de nos sens, la pratique figurative et abstraite de ces images a pour visée d'éveiller un dialogue char-

11. Composition, nature morte le plus souvent, évoquant les fins dernières de l'homme. Définition consultée le 4 mai 2017 sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vanite%C3%A9/81048?q=vanite%C3%A9#80103>

nel entre l'œuvre et le regardeur, trop souvent assujetti à ses habitudes analytique et interprétative, prisonnier perpétuel de l'entendement et de la fonction fabulatrice.

GLOSSAIRE

Acousmonium : Orchestre d'au moins seize haut-parleurs destiné à l'interprétation de musiques concrètes.

Bourdon/drone : En musique, le bourdon est une note jouée de manière continue. Elle est bien souvent la note fondamentale de la gamme du morceau interprété.

Chronographique : Terme de Michel Chion, désignant tout art utilisant comme moyen d'expression un temps sonore et visuel fixé rigoureusement.

Chronophotographie : Utiliser pour l'analyse du mouvement, elle se constitue d'une suite de photographies.

Ciné-Œil : Concept du cinéaste Dziga Vertov. Le ciné-œil correspond à la vision mécanique de l'objectif cinématographique par lequel le monde est retransmis.

Concaténation : Enchaînements d'actions reliées causalement entre elles.

Déphasage : Concept de Steve Reich et de Terry Riley pour désigner une technique de composition musicale s'effectuant par le décalage de deux motifs identiques répétés.

Diégétique : Qui est relatif à la diégèse, un espace-temps donné dans lequel se déroule une fiction.

Discrépant : Terme repris par Isidore Isou pour définir une disjonction entre l'image et le son dans un film.

Écoute réduite : Concept de Pierre Schaeffer. Il s'agit d'une forme d'écoute qui ne se préoccupe pas de la causalité des bruits afin de le considérer et de pouvoir l'analyser pour lui-même.

Empirisme supérieur : Concept de Gilles Deleuze pour désigner une appréhension de l'expérience en dehors ou au-delà du sujet.

Fonction fabulatrice : Concept d'Henri Bergson pour signaler cette manifestation de l'esprit à produire sans cesse de l'imaginaire pour combler le vide anxiogène de nos existences.

Found footage : Désigne la récupération de pellicules ou de bandes magnétiques afin de concevoir un nouveau film.

Herméneutique : Science et théorie des facultés interprétatives.

Immanence radicale : Concept de Gilles Deleuze pour appréhender un objet uniquement par sa matérialité afin de le saisir dans son principe, de l'intérieur, en soi.

Macro-récit : Se dit d'un récit constitué de micro-récits qui se lient causalement pour former une diégèse.

Mash up : Mixage de différentes vidéos numériques afin d'en constituer une nouvelle.

Métacognition : Prise de conscience soudaine de son propre processus de réception.

Micro-récit : Se dit de chaque micro-événement qui forme un plan cinématographique.

Onirisme : Activité mentale liée au domaine du rêve.

Phase abstractive : Phénomène filmique lié à l'altération ou la répétition des micro-récits.

Proto-récit : Se dit d'un récit constitué de micro-récits abstraits, favorisant, par une perte d'identification figurative, la fluctuation des formes et des couleurs.

Pulsion Scopique : Concept de Sigmund Freud pour souligner ce plaisir pulsionnel de disposer d'autrui par le regard.

Sémiophore : Se dit d'objet investi d'une nouvelle forme de signification en dehors de sa valeur d'usage ou de sa fonction initiale.

BIBLIOGRAPHIE

- AASMAN Susan, « Le film de famille comme document historique – Portraits de famille », dans ODIN Roger, *Le film de famille – Usage privé, usage public*. Paris, éd. Klincksieck, 1995.
- ADORNO Theodor, EISLER Hanns, *Musique de cinéma*, Paris, éd. L'Arche, 1972.
- ALBERA François, dans *L'amateur en cinéma – un autre paradigme – Histoire, esthétique, marges et institutions*, sous la direction de VIGNAUX Valérie et TURQUERY Benoît, Paris, éd. Afrhc, 2017.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. J. Hardy, éd. Gallimard, coll. « Tel », 1996.
- AVRON Dominique, *Le scintillant*, Strasbourg, éd. Presses universitaires de Strasbourg, 1994.
- BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, éd. Stock, 1992.
- BARD Alexander et SÖDERQVIST Jan dans le livre *Les Netocrates : Une nouvelle élite pour l'après-capitalisme*, Lassay-les-Châteaux, éd. Léo Scheer, 2008.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire – Note sur la photographie*, Paris, éd. Seuil, 1980.
- BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris, éd. Seuil, coll. « Tel quel », 1982.
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, éd. Seuil, 1973.
- BAYER François, *De Schönberg à Cage – Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, éd. Klincksieck, 1981.
- BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 1998.
- BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 2003.
- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, éd. Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003.
- BERGSON Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, éd. Presses universitaires de France, coll. « Quadrige ».
- BERTINA Arno, MERLEAU-PONTY Maurice, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folioplus Philosophie », 2009.

- BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main – Esthétique du emploi dans l’art du film et des nouveaux médias*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Esthétique », 2013.
- BRAKHAGE Stan, *Métaphores et vision*, éd. Centre Georges Pompidou, 1999.
- BRESSON Robert, *Note sur le cinématographe*, Paris, éd. Gallimard, 1975.
- CASTANEDA Carlos, *Le voyage à Ixtlan*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essai », 1988.
- CHION Michel, *Le guide des objets sonores*, Paris, éd. Buchet Chastel, 1983.
- CHION Michel, *Le son*, Paris, éd. Nathan université, coll. « Fac. cinéma-image », 1998.
- CHION Michel, *Jacques Tati*, éd. Cahiers du cinéma, coll. « Auteur », 2009.
- CHION Michel, *L’audio-vision – Son et image au cinéma*, Paris, éd. Armand Colin, 2013.
- COMTE-SPONVILLE André, *L’esprit de l’athéisme – Introduction à une spiritualité sans Dieu*, éd. Albin Michel, 2006.
- CREEK John, *Devenir chaman*, ch. 2, « Les sept principes à la base du chamanisme », corollaire 2, « Le pouvoir augmente avec l’attention des sens », éd. Trajectoire, 2013.
- CROUÉ Charles, *Marketing international et mondialisation – Effets sur le consommateur*, Louvain-la-Neuve, éd. De Boeck, coll. « Le point sur », 2010.
- DANTO Arthur, *La transfiguration du banal – Une philosophie de l’art*, trad. de Claude Hary-Schaeffer, Paris, éd. Seuil, 1989.
- DARGY Pierre & BAU Nicolas, *La pratique du super 8*, Paris, éd. Paul Montel, 1976.
- DAUGET Stéphanie, *Vidéo, je vois*, Bordeaux, éd. Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Artes », 2017.
- DE KUYPER Eric, « Aux origines du cinéma : le film de famille », dans ODIN Roger, *Le film de famille – Usage privé, usage public*, éd. Klincksieck, 1995.
- DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, éd. Payot, 1979.
- DE SINGLY François, *Sociologie de la famille contemporaine*, 5e édition, Paris, éd. Arman Colin, 2014.
- DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 1964.
- DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 1966.

- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, éd. Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, éd. Minuit, 1985.
- DESHAYS Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, éd. Klincksieck, 2010.
- DEVAUX Frédérique, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'Avant-garde », 1992.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Les possédés*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 1997.
- EIZYKMAN Claudine, « *Mekas Film mémoire* », dans catalogue d'exposition *Jonas Mekas*, Paris, éd. Galerie nationale du jeu de paume, 1992.
- FANO Michel, « *Musique et film* », dans *La musique en projet*, Paris, éd. Gallimard, 1975.
- FERNIOT Marc, « *La revanche de l'anecdote* », dans ODIN Roger, *Le film de famille – Usage privé, usage public*, Paris, éd. Klincksieck, 1995.
- FISH Stanley, *Quand lire, c'est faire – L'autorité des communautés interprétatives.*, Paris, éd. Les prairies ordinaires, coll. « Penser / Croiser », 2007.
- FRANCÈS Robert, *La perception de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 1956.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 1967.
- FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, éd. Points, coll. « Essais », 2010.
- GAUDREAUULT André, *Du littéraire au filmique*, Paris, éd. Nota bene, 1999.
- GIRARD Johan, *Répétitions – L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, éd. Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010.
- GOURDET-MARÈS Anne, dans *L'amateur en cinéma – un autre paradigme – Histoire, esthétique, marges et institutions*, sous la direction de VIGNAUX Valérie et TURQUERY Benoît, Paris, éd. Afrhc, coll. « Histoire culturelle », 2017.
- GUARESCHI Fausto Taiten, *Le grand livre du Zen*, Paris, éd. De Vecchi, 2006.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, éd. Minuit, 1963.
- JAMES David E., « *Film Diary / Diary Film* », dans *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton, éd. Princeton University Press, 1992.

- JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, éd. Beaux-arts de Paris, 2011.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, éd. Flammarion, 2017.
- JOURNOT Marie-Thérèse, *Films amateurs dans le cinéma de fiction*, Paris, éd. Armand Colin, 2011.
- JOURNOT Marie-Thérèse, *Vocabulaire du cinéma*, Paris, éd. Armand Colin, 2002.
- KITTLER Friedrich, *Médias optiques – Cours berlinois*, 1999, traduit par Anais Carvalho, Tamara Eble, Ève Vayssière et Slaven Waelti sous la direction d'Audrey Rieber, avec une introduction de Peter Berz, Paris, éd. L'Harmattan, série « Esthétique allemande », 2015.
- LÁSZLÓ Ervin, *Science et champ akashique*, Montréal, éd. Ariane, 2005.
- LEBRAT Christian, *Pour présenter Stan Brakhage*, Paris, éd. Paris expérimental, coll. « Les cahiers de Paris Expérimental », 2001.
- LICHTENSZTEJN Agathe, *Le selfie – Aux frontières de l'égoportrait*, Paris, éd. L'Harmattan, 2015.
- MACDONALD Scott, *A Critical Cinema 2 – Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, University of California Press, 1972.
- MARKER Chris, *Commentaires 2*, citation de Chris Marker, éd. Seuil, 1967.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La structure du comportement*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 1968.
- METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, éd. 10/18, 1977.
- METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? », dans *Communications*, 4, Recherches sémiologiques, Paris, éd. Seuil, 1964.
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, Paris, éd. Klincksieck, 1971.
- MILLET Thierry, *Bruit et cinéma*, Aix-Marseille, éd. Presses de l'université de Provence, coll. « Hors champ », 2007.
- MOLINO Jean et LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo fabulator – Théorie et analyse du récit*, éd. Actes Sud, Arles, co-éd. Leméac, Montréal, 2003.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, éd. Christian Bourgeois, coll. « Musique, passé, présent », 1987.

- NIETZSCHE Friedrich, *Le crépuscule des idoles*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essai », 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes*, t. VI, Aphorisme 250 de l'Aurore, la nuit et la musique, trad. J. Hervier, Paris, éd. Gallimard, 1970.
- NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, éd. Klincksieck, 2009.
- NINEY François, *Le subjectif de l'objectif – Nos tournures d'esprit à l'écran*, Paris, éd. Klincksieck, 2014.
- NYMAN Michael, *Experimental music – Cage et au-delà*, Paris, éd. Allia, 2005.
- O'MEARA Dominic, *Plotin – Une introduction aux Ennéades*, 2e édition, Fribourg, éd. Cerf, coll. « Vestigia », 1992.
- ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, éd. De Boeck Université., 2000.
- ODIN Roger, *Le film de famille – Usage privé, usage public*, Paris, éd. Klincksieck, 1995.
- ODIN Roger, *Les espaces de communication – Introduction à la sémio-pragmatique*, éd. Presses universitaires de Grenoble, 2011.
- PADMASAMBHAVA, *Le livre des morts tibétain*, Paris, éd. J'ai lu, coll. « Aventure secrète », 2015.
- PAILLER Ludovic, *Les réseaux sociaux sur Internet et le droit au respect de la vie privée*, Bruxelles, éd. Larcier, coll. « Droit des technologies », 2012.
- PAQUIN Clyde, *Philosophie du point de vue au cinéma – Gilles Deleuze et le renversement des notions d'objectivité et de subjectivité*, éd. Université de Montréal, 2017.
- PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, éd. Regard, 2001.
- PERELMAN Bob, *Parataxis and narrative : the new sentence in theory and practice*, American Literature, vol. 65, no 2, Durham, éd. Duke university press, 1993.
- PERRET Jean, préface de *Montage – Une anthologie (1913-2018)*, Genève, éd. Musée d'art moderne et contemporain & Haute école d'art et de design, 2018.
- PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, éd. Nathan université, 1999.
- PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, éd. Gallimard, 1987.
- RIFFATERRE Michael, *La production du texte*, Paris, éd. Seuil, 1979.

- RISSET Jean-Claude, « Hasard et arts sonores », dans *Le hasard aujourd'hui*, Paris, éd. Seuil, 1991.
- ROUPNEL Gaston, *La nouvelle Siloë*, Paris, éd. Grasset, 1945.
- RUSSOLO Luigi, *L'art des bruits : nouvelle volupté acoustique*, Paris, éd. L'âge d'Homme, 1975.
- SADOUL Georges, *Dziga Vertov*, Paris, éd. Champ libre, 1971.
- SAINT AUGUSTIN, *La mémoire et le temps*, livre X, ch. XIV, Paris, éd. Mille et une nuits, 2004.
- SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze, l'empirisme transcendantal*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 2010.
- SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, éd. Seuil, 1966.
- SCHAFER Raymond Murray, *Le paysage sonore – Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, New York, éd. M&M, 1979.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, éd. Presses universitaires de France, 2014
- SHUSTERMAN Richard, *Chemins de l'art : transfiguration, du pragmatisme au zen*, trad. Raphael Cuir, Bruxelles, éd. Al Dante Akav, coll. « Cahier du midi », 2013.
- SIEREK Karl, « Se regarder voir dans le film de famille », dans ODIN Roger, *Le film de famille – Usage privé, usage public*, Paris, éd. Klincksick, 1995.
- SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire – L'avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, éd. Paris expérimental, coll. « Classique de l'avant-garde », 2002.
- SOLOMOS Makis, *De la musique au son – L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Rennes, éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2013.
- SNOW Michael, *Film culture*, no 46 (automne 67), repris dans SNOW Michael, *The Collected Writing of Michael Snow*, Waterloo, éd. Wildried Laurier University Press, 1994.
- TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé*, Paris, éd. Phillip Rey, 2014.
- THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, éd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990.

WEBOGRAPHIE

BACHAS Constantin, « Théorie des cordes et gravité quantique », sur http://www.cnrs.fr/publications/imagesdelaphysique/couv-PDF/IdP2010/13_theorie_cordes.pdf

BAPTISTE Michel, BRARD Pierre, COLLET Jean, FAVREAU Michel, GAUTHIER Tony, « CINÉMA (Aspects généraux) – Les techniques du cinéma », dans l'encyclopédie Universalis, sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-les-techniques-du-cinema/>

BECK Ulrich, « Le conflit des deux modernités et la question de la disparition des solidarités », revue *Lien social et politiques*, no 39.

sur <https://www.erudit.org/fr/revues/lsp/1998-n39-lsp350/005056ar/>

BERGSON Henri, « Œuvre complètes », éd. Arvensa, livre numérique sur <http://www.arvensa.com>

BISSET Sébastien, article sur <http://www.archipels.be/web/map/albums/TW3351.html>

BLONDEL Éric, « Sans musique la vie serait une erreur », *le portique*, sur <https://leportique.revues.org/212>

DE VIGNAY Jean, *Mir. hist.*, XXXI, 106, Delb. ds Quem. t. 1 1959 sur <http://www.cnrtl.fr/etymologie/amateur>

DEBORD Guy, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », publié dans *Les lèvres nues* n°6, Bruxelles, 1955. Sur <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>

DESJARDINS Luc, « Cinéma structurel et musique répétitive : correspondances », *Cinémas* 9 (2-3), 1999, pp. 219–231 sur <https://doi.org/10.7202/024795ar>

EVERAERT-DESMEDT Nicole, « La sémiotique de Peirce » sur <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>

FÉRON Alain, « Objet sonore », définition sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/objet-sonore/>

FRANGNE Pierre-Henry sur http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.html

GILLY Claire et COUTAGNE Gabriel, « Colorama, une vision construite et totalement irréaliste du monde » sur http://www.lemonde.fr/culture/visuel/2015/04/28/colorama-une-vision-construite-et-totalement-irreelle-du-monde_4624420_3246.html

- GORI Roland, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », dans *Cliniques méditerranéennes*, 2003/1, no 65, article consulté le 14 mars 2016 sur <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-1-page-100.html>
- GUILLAIN André, « Henri Wallon et la filmologie », dans *1895 (Mille huit cent quatre-vingt-quinze)*, 2012/1, no 66, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 8 octobre 2019 sur <http://journals.openedition.org/1895/4459>
- GUILLAUD Hubert, « Caméras, films familiaux... : une promesse qui ne se réalise jamais » sur <http://www.lemonde.fr/blog/internetactu/2015/11/07/cameras-films-familiaux-une-promesse-qui-ne-se-realise-jamais/>
- HUOT Jean, « L'anxiété », texte sur <http://www.deploie-tes-ailles.org/doc/anxiete.php>
- KLEIN Étienne, dans « Étienne Klein : Notre façon de confondre temps et vitesse en dit long sur notre rapport à la modernité » sur http://www.lemonde.fr/tant-de-temps/article/2015/05/15/etienne-klein-notre-facon-de-confondre-temps-et-vitesse-en-dit-long-sur-notre-rapport-a-la-modernite_4634014_4598196.html
- MANENTI Boris, « GoPro : quand le selfie passe à la vidéo – La caméra pour sportifs extrêmes se voit détournée pour s'auto-filmer avec l'effet déformant du grand angle », sur <http://o.nouvelobs.com/high-tech/20140220.OBS7173/gopro-quand-le-selfie-passe-a-la-video.html>
- MATRAS Jean Jacques, « Radiodiffusion et télévision », 1958, p. 86 sur <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/papillotement>
- MAULPOIX Jean-Michel, « La poésie française depuis 1950 » sur <https://www.maulpoix.net/Diversite.html>
- NATTIEZ Jean-Jacques, *La narrativisation de la musique*, *Cahiers de narratologie*, no 21, 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011 sur <http://journals.openedition.org/narratologie/6467>
- PERRINE Bernard, *La critique photographique dépassée avant d'exister* sur http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/dossier_lettre70/La_critique_photographique_depassee_avant_d_exister.html
- PÉRIOT-BLED Gaëlle, « Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli », dans *Images revues*, décembre 2014 sur <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3820>
- PODOROGA, Ioulia, « Les trois modes perceptifs et le concept d'image chez Bergson », *Rue Descartes*, no 59, 2008 sur http://www.metajournal.org//articles_pdf/mta-i-2-2009-351-367.pdf

PRUD'HOMME Johanne et GUILBERT Nelson, « Le langage poétique », dir. Louis Hébert, *Signo*, Rimouski (Québec), 2006 sur <http://www.signosemio.com/riffaterre/langage-poetique.asp>

RENARD Jules, « Journal », 1892, p. 141 sur <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/papillotement>

ROLLAND Romain, *Beethoven*, t. 1, 1928. Consulté le 4 mai 2016 sur <http://www.cnrtl.fr/definition/altérer>

YAHIA Christophe, « Le vraisemblable chez Aristote » sur http://revue.prefigurations.com/numero2vraisemblable/htm2chroniques/chron_angle2yahia.htm

CONFÉRENCES, INTERVIEWS, REVUES ET DOCUMENTAIRES

- BARTHES Roland, « Le troisième sens », dans *Cahiers du cinéma*, 1970, repris dans *Œuvres complètes III*, éd. Seuil, Paris, 1995.
- BRAKHAGE Stan, no 30, « Introduction », entretien de Stan Brakhage par P. Adams Sitney, publié en introduction de « Métaphors on vision », *Film culture*, 1963.
- DELEUZE Gilles, *Cours no 8*, sur l'image-mouvement, du 26 janvier 1982.
- HEINICH Nathalie, « L'aura de Walter Benjamin – Note sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, septembre 1983.
- JOST François, « Narration(s) : en deçà et au-delà ». Dans *Communications*, 38, 1983, Énonciation et cinéma, sous la direction de Jean-Paul Simon et Marc Vernet.
- MULLARD Romain, MASSUET Jean-Baptiste, « Reconfigurations techniques et esthétiques du point d'écoute dans le cinéma virtuel », colloque international, « Point de vue et point d'écoute au cinéma : Approches techniques », Université de Rennes 2, 8-10 octobre 2015.
- SCELSI Giacinto, « Transcription d'Opus », propos de Scelsi, Murail, France culture, janvier 1993.
- SITNEY P. Adam, *Texte de conférence sur Reminiscences of a Journey to Lithuania (1950-1971/1972)* donnée par Jonas Mekas, le 26 août 1972, au Flaherty Seminar (Vermont). Il a été publié dans « The Avant-garde film – A Reader of Theory and Criticism », textes réunis et présentés par P. Adam Sitney, New York, éd. New York University Press, Anthology Film Archive Series, 1978.
- VERTOV Dziga « *L'homme à la caméra*, la cinégraphie absolue et le radio-œil », *Trafic* no 63, automne 2007.
- VERTOV Dziga, *Articles, journaux, projets*, Paris, éd. Les cahiers du cinéma, 1972.
- WALLON Henri, « Qu'est-ce-que la filmologie ? », *La pensée*, no 15, 1947.
- WHITEHALL Richard, « An interview with Bruce Baillie », *Film Culture*, no 47.

WORMS Frédéric, « Bergson, l'art de vivre », dans *Les vendredis de la philosophie*, EN-THOVEN Raphaël, éd. Naïve, 2008.

ZIMMERMANN Patricia, « Album de famille – Terrain contesté », dans revue *After-image*, vol. 16, no 1, été 1988.

INDEX DES FILMS

ACKERMAN Chantal, *Là-bas*, 78 min, 2006.

ARNOLD Martin, *Passage à l'acte*, 12 min, 1993.

BAILLIE Bruce, *Quick Billy*, 56 min, 1971.

BARATIER Diane, *Avenir de la mémoire, de l'argentique au numérique*, 85 min, 2013.

BARTOLOMÉO Joël, *D'où viennent les nuages*, 1 min 37 s, 1994.

BLANC-GATTI Charles, *Chromophony*, Dufaycolor, 1939.

BRAKHAGE Stan, *Anticipation of the Night*, 42 min, 1958.

BRAKHAGE Stan, *Blue Moses*, 10 min 25 s, 1962.

BRAKHAGE Stan, *Dog Star Man*, 78 min, 1961-1964.

BRAKHAGE Stan, *Whiteye*, 8 min, 1957.

BUÑUEL Luis & DALÍ Salvador, *Un chien andalou*, 16 min, 1928.

CAOQUETTE Jonathan, *Tarnation*, 100 min, 2004.

CARAVACA Éric, *Carré 35*, 67 min, 2017.

CONNER Bruce, *A Movie*, 35 min, 1958.

CONNER Bruce, *A Report*, 13 min 20 s, 1967.

CONRAD Tony, *The Flicker*, 30 min, 1965.

DUVIVIER Éric, *La femme 100 têtes*, 20 min, 1968.

EGOYAN Atom, *Family Viewing*, 86 min, 1987.

GEHR Ernie, *Eureka*, 30 min, 1974.

HERSHMAN-LEESON Lynn, *First Person Plural : The Electronic Diaries*, 74 min, 1995.

HELLMAN Monte, *Macadam à deux voies*, 102 minutes, 1971.

HUTTON Peter, *July '71 in San Francisco, Living at Beach Street, Working at Canyon Cinema, Swimming in the Valley of the Moon*, 35 min, 1971.

IMBERT Henri-François, *Sur la plage de Belfast*, 39 min, 1996.

ISOU Isidore, *Traité de bave et d'éternité*, 120 min, 1951.

KARIM Jawed, *Me at the Zoo*, 19 s, 2005.

KIESLOWSKI Krzysztof, *L'amateur*, 117 min, 1979

LANDOW George, *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, etc.*, 6 min 08 s, 1965.

LANDOW George, *Bardo Follies*, 20 min, 1967.

LARCHER David, *Granny's Is*, 78 min, 1990.

LOZNITSA Sergueï, *Blockade*, 52 min, 2006.

LOZNITSA Sergueï, *Paysage*, 60 min, 2003.

LUMIÈRE Auguste et Louis, *Le repas de bébé*, 42 s, 1895.

LUMIÈRE Auguste et Louis, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 56 s, 1895.

LUMIÈRE Louis, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 45 secondes, 1895.

LUMIÈRE Louis, *L'arroseur arrosé*, 49 secondes, 1895.

MAGNE Magali, *Journal filmé d'un exil*, 52 min, 2017.

MANGOLD James, *Identity*, 87 min, 2003.

MARKOPOULOS Gregory, *The Illiac Passion*, 92 min, 1967.

MARTIN Arnold, *Passage à l'acte*, 12 min, 1993

MEKAS Jonas, *Walden*, 177 min, 1969.

MEKAS Jonas, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 88 min, 1972.

MENKEN Marie, *Arabesque for Kenneth Anger*, 5 min, 1958-1961.

MYRICK Daniel et SANCHEZ Eduardo, *Le Projet Blair Witch*, 81 min, 1999

PAIK Nam June, *Button happening*, 2 min, 1965.

PELI Oren, *Paranormal Activity*, 86 min, 2009

PORTER, Edwin Stanton, *The Life of an American Fireman*, 6 min, 1903

POWELL Michael, *Le Voyeur*, 101 min, 1960

REEVES Matt, *Cloverfield*, 85 min, 2008

ROBBE-GRILLET Alain, *L'Éden et après*, 93 min, 1970

RUTTMANN Walter, *Weekend*, 11 min, 1930.

SNOW Michael, *Wavelength*, 45 min, 1967.

SONBERT Warren, *Friendly Witness*, 22 min, 1989.

TATI Jacques, *Les vacances de monsieur Hulot*, 114 min, 1953.

TATI Jacques, *Jour de fête*, 87 min, 1949.

TATI Jacques, *Mon oncle*, 110 min, 1958.

TSCHERKASSKY Peter, *Dream Work*, 10 min, 2001.

TSCHERKASSKY Peter, *Outer Space*, 10 min, 1999.

TSCHERKASSKY Peter, *Instructions for a Light and Sound Machine*, 16 min 20 s, 2005.

TYR Alain, *Films de famille*, 52 min, 2016.

VERTOV Dziga, *L'homme à la caméra*, 80 min, 1929.

VINTERBERG Thomas, *Festen*, 105 min, 1998

VIOLA Bill, *The Passing*, 54 min, 1991.

WARHOL Andy, *Empire*, 485 min, 1964.

WARHOL Andy, *Sleep*, 321 min, 1963.

WENDERS Wim, *Paris, Texas*, 145 min, 1984.

INDEX DES MUSIQUES

BOKANOWSKI Michèle, *Tabou*, 17 min, 1992.

CAGE John, *4'33"*, 4 min 33 s, 1952.

FERRARI Luc, *Danses organiques*, 55 min, 1971-73.

GLASS Philip, *Einstein on the Beach*, 300 min, 1976.

HENRY Pierre, *La noire à soixante*, 24 min, 1960.

LA MONTE Young, *Compositions 1960 #5*, 1960.

REICH Steve, *Drumming*, de 65 min à 80 min, 1970-71.

RILEY Terry, *In C*, 55 min, 1964.

RILEY Terry, *Poppy Nogood and the Phantom Band*, 21 min 15 s, 1967.

SATIE Erik, *Vexations*, 9 min 51 s, 1893.

VARÈSE Edgar, *Deserts*, 25 min, 1954.

VARÈSE Edgar, *Hyperprism*, 4 min, 1922-1923.

VARÈSE Edgar, *Ionisation*, 6 min 30 s, 1929-1931.

INDEX DES ŒUVRES

MEURIS Wesley, C.C.C.A.I., Gallery Annie Gentils, Antwerp (BE) Research Building, *Congo Collection*, CC Knokke-Heist (BE) du 31 octobre 2010 au 16 janvier 2011.

PERELMAN Bob, *La Chine*, 1981, traduit par Claude Richard dans *21+1 poètes américains d'aujourd'hui*, Berkeley, éd. Delta, 1986.

SEURAT George, *Étude pour la grande Jatte*, huile sur bois, 207,6 x 308 cm, 1884

VAB GOGH VINCENT, *Paire de Souliers*, huile sur toile, 37,5 x 45 cm, 1885

WARHOL Andy, *Diamond Dust Shoes*, acrylique, encre de sérigraphie et poussière de diamant sur toile de lin, 228,6 x 177,8 cm, 1980.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

AASMAN Susan 23
ACKERMAN Chantal 121
ADORNO Theodor 113
ALBERA François 28
ARISTOTE 168
ARNOLD Martin 139
AVRON Dominique 33, 34, 45, 49, 50, 79,
128, 129, 138

B

BACHAS Constantin 234
BACHELARD Gaston 236, 237
BAILLIE Bruce 84
BAPTISTE Michel 119
BARATIER Diane 11
BARTHES Roland 31, 38, 118, 151, 202, 203
BARTOLOMÉO Joël 158
BAU Nicolas 76
BAYER François 118
BECK Ulrich 55
BERGSON Henri 81, 114, 190, 201, 212,
214, 215, 216, 220, 224, 234, 239
BISET Sébastien 62, 115
BLANC-GATTI Charles 186
BLONDEL Éric 105
BLÜMLINGER Christa 60, 64, 86, 92, 213
BOKANOWSKI Michèle 110
BRAKHAGE Stan 34, 149, 150, 151, 154,
169
BRARD Pierre 119
BRESSON Robert 127
BUÑUEL Luis 82

C

CAGE John 113
CAOUCETTE Jonathan 67
CARAVACA Éric 90
CASTANEDA Carlos 233
CHION Michel 106, 107, 117, 120, 123, 126,
127, 227
COLLET Jean 119
COMTE-SPONVILLE André 104
CONNER Bruce 62
CONRAD Tony 43
COUTAGNE Gabriel 27
CREEK John 233
CROUÉ Charles 28

D

DALÍ Salvador 82
DANTO Arthur 65
DARGY Pierre 76
DAUGET Stéphanie 161
DEBORD Guy 95
DE KUYPER Eric 31, 32, 40, 69
DELEUZE Gilles 42, 74, 75, 80, 137, 155,
192, 200, 210, 216, 218, 220, 221, 223, 224,
225, 231, 233, 234, 236
DE SAUSSURE Ferdinand 171
DESHAYS Daniel 117, 120, 122, 125, 126,
230
DE SINGLY François 55
DESJARDINS Luc 132, 133
DEVAUX Frédérique 115, 151
DE VIGNAY Jean 67
DOSTOÏEVSKI Fiodor 237
DUVIVIER Éric 83

E

EGOYAN Atom 47, 102
EISLER Hanns 113
EIZYKMAN Claudine 144, 145
EVERAERT-DESMEDT Nicole 30

F

FANO Michel 116
FAVREAU Michel 119
FERNIOT Marc 19,253
FÉRON Alain 116
FERRARI Luc 108
FISH Stanley 161
FRANCÈS Robert 129
FRANGNE Pierre-Henry 32, 69
FREUD Sigmund 85, 86, 104

G

GAUDREAUULT André 173, 174, 175
GAUTHIER Tony 119
GEHR Ernie 141
GILLY Claire 27
GIRARD Johan 128
GLASS Philip 128
GORI Roland, 79
GOURDET-MARÈS Anne 25, 26
GUARESCHI Fausto Taiten 233
GUILBERT Nelson 180
GUILLAIN André 50, 95
GUILLAUD Hubert 55

H

HEINICH Nathalie 58
HELLMAN Monte 142
HENRY Pierre 109
HERSHMAN-LEESON Lynn 48
HUOT Jean 75
HUTTON Peter 148

I

IMBERT Henri-François 90
ISOU Isidore 114

J

JAKOBSON Roman 180
JAMES David E. 145
JAMESON Fredric 71, 72, 182,251
JANKÉLÉVITCH Vladimir 189, 194
JOST François 174
JOURNOT Marie-Thérèse 30, 31, 34, 77,
80, 169, 170

K

KARIM Jawed 51
KIESLOWSKI Krzysztof 102
KITTLER Friedrich 36, 154
KLEIN Étienne 56

L

LAFHAIL-MOLINO Raphaël 188
LA MONTE Young 130
LANDOW George 139, 140
LARCHER David 157
LÁSZLÓ Ervin 235
LEBRAT Christian 155
LICHTENSZTEJN Agathe 56
LOZNITSA Sergueï 121
LUMIÈRE Auguste 24
LUMIÈRE Louis 24, 174, 175

M

MACDONALD Scott 147
MAGNE Magali 90
MANENTI Boris 57
MANGOLD James 85
MARKER Chris 37
MARKOPOULOS Gregory 76

MAULPOIX Jean-Michel 181
MEKAS Jonas 143
MENKEN Marie 150
METZ Christian 86, 164, 165
MEURIS Wesley 95
MILLET Thierry 111, 112, 113, 114, 116,
117, 118, 119
MOLINO Jean 188
MYRICK Daniel 100

N

NATTIEZ Jean-Jacques 185, 187
NIETZSCHE Friedrich 104, 111, 262
NINEY François 32, 218
NYMAN Michael 128, 129, 130, 131

O

ODIN Roger 15, 19, 23, 31, 34, 40, 47, 66,
69, 89, 170, 172, 173
O'MEARA Dominic 44

P

PADMASAMBHAVA 84, 140
PAIK Nam June 50, 156
PAILLER Ludovic 56
PAQUIN Clyde 18, 193, 246
PARFAIT Françoise 45, 106, 160
PELI Oren 100
PERELMAN Bob 182, 184
PÉRIOT-BLED Gaëlle 98, 99
PERRET Jean 66
PERRINE Bernard 24
PINEL Vincent 73, 151
PODOROGA, Ioulia 246
POWELL Michael 102
PROUST Marcel 74
PRUD'HOMME Johanne 180

R

REEVES Matt 100
REICH Steve 130
RENARD Jules 42
RIFFATERRE Michael 181
RILEY Terry 128, 133
RISSET Jean-Claude 113
ROBBE-GRILLET Alain 113
ROLLAND Romain 200
ROUPNEL Gaston 236, 237
RUSSOLO Luigi 111

S

SADOUL Georges 112
SAINT AUGUSTIN 79, 80
SANCHEZ Eduardo 100
SATIE Erik 129
SAUVAGNARGUES Anne 245
SCELSI Giacinto 118
SCHAEFFER Pierre 185
SCHAFER Raymond Murray 111, 129
SCHOPENHAUER Arthur 105, 240, 241
SIEREK Karl 40
SITNEY P. Adams 63, 76, 82, 84, 85, 135,
136, 140, 144, 147, 148, 149, 150, 154, 169
SNOW Michael 137, 138, 263
SOLOMOS Makis 230, 232
SONBERT Warren 149

T

TARKOVSKI Andreï 13, 236, 237, 238
TATI Jacques 124, 125
THOREAU Henry David 145
TSCHERKASSKY Peter 85, 140, 141
TYR Alain 12, 31, 46

V

VAN GOGH Vincent 70

VARÈSE Edgar 112

VERTOV Dziga 112, 225, 227, 231

VINTERBERG Thomas 101

VIOLA Bill 159

W

WALLON Henri 246

WARHOL Andy 70, 133, 136

WENDERS Wim 102

WHITEHALL Richard 85

WORMS Frédéric 235

Y

YAHIA Christophe 68

Z

ZIMMERMANN Patricia 27

INDEX DES FIGURES

«The Mummy» Photographique Numérique 2912x4680 px (2018)	22
Portrait de la famille de Jean Le Juge par Hyacinthe Rigaud (1699)	23
Photographie de la famille de l'architecte Henri Van Dievoet (1910)	23
«Le Repas de bébé» de Louis Lumière (1895)	24
Publicité pour la Caméra Pathé-Baby (1924)	25
Extrait du Film de famille du Mariage de George Moreau (1923)	26
Logo de la Kodak Company (1987–2006)	26
Coloramas de la firme Kodak (1950-1990)	27
Publicité Super 8 de la société Kodak (1965)	29
Extrait d'un film de famille de Raymond Gautier (1975)	30
Extrait d'un film de famille (1978)	33
Extrait du poème plastique chronographique «La Battue» (2015).....	35
«Le Fusil photographique», présenté dans un article sur Étienne-Jules Marey paru dans Nature n°464 du 22 avril (1882)	37
Photographie d'une étude de mouvement par Étienne-Jules Marey (1885)	38
Panneau d'avertissement du film «Flicker» de Tony Conrad (1966)	42
Publicité «A family sits in their living room watching a childrens television programme» (1950)	44
Extrait du film «Family Viewing» d'Atom Egoyan (1987)	46
Extrait de «First Personal Plural, The Electronic Diaries» de Lynn Hershman Leeson (1995)	47
Extrait de «Me at The Zoo» de Karim Jawed (2005)	51
Extrait de «Vidéo Magnétique» (2018)	52
«La domination du spectacle sur la vie» Article de la revue Internationale Situationniste (1967)	59
Extrait de «Life of an american fireman» de Edwin Stanton Porter (1903)	60
Extrait de «A Movie» de Bruce Conner (1958)	61
Extrait de «A Report» de Bruce Conner (1958)	62

Extrait de «Perfect Film» de Ken Jacobs (1986)	64
Jaquette du film «Tarnation» de Jonathan Couette (2003).....	67
Vincent Van Gogh «A Pair Of Boots» huile sur toile, 37,5 x 45 cm (1885).....	70
Andy Warhol «Diamond dust shoes» acrylique, sérigraphie sur toile de lin, 228,6 x 177,8 cm (1980)	70
Extrait de «The Illiac Passion» de Gregory Markopoulos (1967)	75
Extrait de «Un Chien Andalou» de Dali & Bunuel (1928)	81
Extrait de «La femme 100 Tête» de Éric Duvivier (1968)	83
Extrait de «Quick Billy» de Bruce Baily (1971)	83
Extrait de «Dream Work» de Peter Tscherkassky (2001)	85
Extrait du montage sonore, projet Imterped (2018)- Code QR en annexe.....	87
Extrait de «Journal Filmé d'un exil» de Magali Magne (2017).....	90
Extrait de «Sur La place de Belfast» d'Henri François Imbert (1996).....	90
Exposition, Tour Bidouane, Saint Malo, Forum Des Arts (2017).....	93
Exposition à l'institut Français de Iasi, sous la dir. d'Alain Ramette (2015)	94
Exposition «Tunelurii Directii» Sous la dir. de Matei Bejenaru, Univ. George Enescu Roumanie (2015)	94
Photographie de l'exposition Congo Collection de Wesley Meuris (2011)	96
Photographie de l'exposition «Un siècle de cinéma amateur : récit d'une épopée audiovisuelle» (2019)	97
Photographie de l'exposition «Un siècle de cinéma amateur : récit d'une épopée audiovisuelle» (2019)	97
Photographie de l'exposition «Un siècle de cinéma amateur : récit d'une épopée audiovisuelle» (2019)	97
Photographie de l'exposition «Un siècle de cinéma amateur : récit d'une épopée audiovisuelle» (2019)	97
Photographie de l'exposition «Un siècle de cinéma amateur : récit d'une épopée audiovisuelle» (2019)	98
Extrait du film «Festen» de Thomas Vinterberg (1998)	101
Extrait de «Paris Texas» de Wenders Wim (1984)	102
Extrait du film «Le Voyeur» de Powell (1960)	102

Extrait de «L'amateur» de Krzysztof Kieslowski (1979)	102
Photographie de Luigi Russolo et de ses Intonarumoris (1913)	108
Extrait de «Traité de Bave et d'Éternité» de Isidore Isou (1951)	114
Extrait du poème plastique chronographique «L'orgue de Steph» (2015).....	120
Extrait du film «Blockade» de Sergei Loznitsa (2006)	121
Extrait de «Les Vacances de Mr Hulot» de Jacques Tati (1953).....	125
Extrait de «Empire» de Andy Warhol (1964)	133
Extrait du film «Sleep» de Andy Warhol (1964)	136
Extrait du film «Wavelength» de Michael Snow (1967)	137
Extrait du film «Passage à l'acte» de Arnold Martin (1993)	138
Extrait du film «Film in Which there appear Edge Lettering Sprocket Holes, Dirt Particles, etc» de George Landow (1967)	139
Extrait du film «Eureka» de Ernie Gehr (1974).....	141
Extrait de «Walden» de Jonas Mekas (1969).....	143
Extrait de «Friendly» de Warren Sonbert (1989).....	148
Extrait de «Arabesque for Kenneth Anger» de Marie Menken (1958-1961)	150
Extrait de «Anticipation of the night» de Stan Brakhage (1958)	150
Photographie Test n°1 «L'Oscar» 4000x3000 px (2015-2016).....	153
Photographie Test n°3 «Le Piano» 4000x3000 px (2015-2016)	153
Photographie Test n°4 «Le Coton de Tuléar» 4000x3000 px (2015-2016).....	153
Extrait de «Button Happening» de Nam June Paik (1965).....	156
Extrait de «Granny's is» de David Larcher (1990)	157
Extrait de «D'où viennent les nuages» de Joël Bartolomeo (1994)	157
Extrait de «The passing» de Bill Viola (1991)	160
Extrait de Blue Moses de Stan Brakhage	169
Extrait de «La Sortie de l'usine Lumière à Lyon» de Louis Lumière (1895)	175
Extrait de «L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat» de Louis Lumière (1895)	175
Extrait de «L'arroseur arrosé» de Louis Lumière (1895)	176
Extrait de «Chromophony» de Charles Blanc-Gatti (1939)	186

Extrait du poème plastique chronographique «Le Rôti» (2015	195
Photographie d'une étude de mouvement par Eadweard Muybridge (1877)	215
Extrait du poème plastique chronographique «Cyclistes» (2015	226
George Seurat, «Étude pour la grande Jatte», huile sur bois, 207,6 x 308 cm (1884)	227
Extrait de «L'homme à la caméra» de Dziga Vertov (1929)	229
Extrait de «L'homme à la caméra» de Dziga Vertov (1929)	231
Photographie de ma propre personne prise par mon oncle, à BD ciné, rue des Roses à Paris, (2018).jpg.....	255

QR CODES



04. Repas de bébé



12. La Battue



18. Projet Magnétique



34. Montage sonore Interped



44. L'orgue de steph



66. Sortie d'usine Lumière



67. Entrée en gare de la Ciotat



68. l'arroseur arrosé



70. Le Roti



72. l'Homme à la caméra



73. Cyclisme

*Dans la version numérique de ce document, les titres sont des liens consultables.

MA PRATIQUE



1.Site internet lhelye.fr



2.Chaîne Youtube des Poèmes plastiques chronographiques



3. Projet 1955 - 2015 (2015)



4.Projet Magnétique



5.Montage Sonore du projet imterped



6.Collection privée



7.Article de presse (2019)



8.Podcast de l'émission Nouvelle Vague

*Dans la version numérique de ce document, les titres sont des liens consultables.

ANNEXES

ANNEXE 1 - BREF HISTORIQUE DES INVENTIONS EN LIEN AVEC LE CINÉMA AMATEUR.

Avant 1895

Au fondement du cinéma, on peut relever trois pratiques bien distinctes ; la projection, l'animation, puis la photographie.

Tout d'abord, la projection, avec l'ancêtre du projecteur moderne, qui se nomme lanterne magique. Les premières traces écrites d'une telle invention remontent au XVII^e siècle, par Athanase Kircher, éminent scientifique de l'époque baroque, qui relate dans un traité sur la lumière, *Ars magna lucis et umbrae* en 1654, puis une réédition en 1671, un instrument datant lui-même de 1420, étant capable de projeter une image à distance grâce à la lumière solaire. Athanase Kircher reprit l'idée et fut ainsi l'inventeur de la lanterne magique à chandelle, puis à lampe à pétrole, avec des images peintes sur verre. D'innombrables ingénieurs apportèrent des améliorations par la suite. Elle fut utilisée aussi bien comme outil pédagogique que comme outil de fascination dans les fêtes foraines ou les théâtres, notamment avec l'arrivée de spectacles fantasmagoriques.

Ensuite, l'intérêt pour l'animation provient d'un phénomène physiologique, celui de la persistance rétinienne permettant l'illusion du mouvement. Les jouets optiques remontent au début du XIX^e siècle. Le jouet originel relatant au mieux cette expérience se nomme le thaumatrope. Inventé par l'astronome John Herschel, puis commercialisé par l'Anglais John Ayrton Paris en 1825 à l'aide du Dr Filton, le thaumatrope se constitue d'un simple disque de carton, sur lequel sont peintes ou dessinées des images, qui tourne sur lui-même, lié par deux fils. En 1860, le folioscope est inventé par le français Pierre-Hubert Desvignes, en publiant de nombreux petits livres à effeuiller rapidement avec le pouce pour donner l'illusion du mouvement aux vignettes dessinées. À la suite de nombreuses tentatives et inventions, comme le phénakisticope, le stroboscope, le zootrope ; le praxinoscope est breveté par Émile Reynaud le 21 décembre 1877, les images, dessinées par lui-même sur des bandes, sont d'une plus grande clarté et le mouvement est moins saccadé. Il commercialise son invention pour le grand public en 1878.

Pour finir, la photographie est intimement liée à l'histoire du cinéma. Au début du XIX^e siècle, la *camera obscura*, bien connue des scientifiques, est dans tous les esprits savants. C'est Nicéphore Niépce, qui, en 1822, arrive le premier à fixer une image prise dans une chambre obscure. Il s'associe à Louis Daguerre en 1829, qui continue les recherches

malgré la mort de Niépce en 1833. À la suite de quoi, il aboutit en 1839 à un procédé qu'il nomme le daguerréotype. L'image se fixe sur une plaque d'argent. Le daguerréotype est un procédé positif qui ne permet pas de reproduire l'image avec un temps de pose très long. C'est alors qu'un autre inventeur, en 1841, William Henry Fox Talbot, inaugure un nouveau procédé négatif-positif, encore d'actualité de nos jours, qu'il nomme la talbotypie. En 1850, le verre devient le support des négatifs, les procédés s'améliorent, et la photographie devient de plus en plus instantanée. Notamment avec l'arrivée du film souple, ruban de 70 mm, repris par George Eastman, créé par le pasteur Hannibal Goodwin en 1887, la photographie aboutit à un niveau technique permettant la genèse du cinéma. En 1888, George Eastman invente un appareil photographique pour tous. Il crée pour l'occasion une marque au nom facile et universel : Kodak.

Une partie du domaine photographique va se mettre au service de la science afin d'étudier le mouvement. C'est ce que l'on va appeler la chronophotographie. Le premier à utiliser ce procédé est l'astronome Jules Janssen afin d'étudier le passage de Vénus devant le Soleil le 8 décembre 1874. Il fit construire pour l'occasion un revolver photographique capable de prendre quarante-huit vues sur plaques daguerriennes. Cette tentative photographique sera un succès et permettra de prouver que Vénus possède, au même titre que la Terre, une atmosphère. En 1873, Leland Stanford, ex-gouverneur de Californie, amateur d'équitation, demande au photographe Eadweard Muybridge, d'affirmer ou d'infirmer cette hypothèse selon laquelle le cheval au galop aurait les quatre fers décollés du sol comme l'ont montré de nombreux peintres tels que Théodore Géricault. En France, le physiologiste Étienne-Jules Marey démentait cette hypothèse dès 1872, dans le livre *La machine animale*. C'est également ce que Muybridge prouvera photographiquement en 1877. À la suite de cela, le zoopraxiscope est inventé afin de projeter ses recherches sur divers animaux. Étienne-Jules Marey, après avoir rencontré Muybridge en 1881, construira un fusil photographique en 1882 permettant l'étude des mouvements des oiseaux. En mai 1892, Marey avec Georges Demeny, alors son préparateur, conçoivent un appareil pour projeter les bandes chronophotographiques qui sera breveté en juin 1893 uniquement par Demeny. Ce dernier, qui divergeait des points de vue de Marey, s'intéressa plus à la diction et au langage et créa, en 1891, le phonoscope.

Le 24 août 1891, Thomas Edison, alors inventeur du phonographe, en reprenant les travaux de Marey et Muybridge, avec l'invention du ruban souple de George Eastman, brevète le kinétographe. Cette caméra employait un film souple de 35 mm perforé avec un système d'accroche par l'intermédiaire d'une roue à rochet. Au départ, avec l'aide de William Dickson, Thomas Edison débite le ruban souple en film de 19 mm, c'est d'ailleurs de lui que provient le mot film pour désigner une œuvre cinématographique. Edison eut alors l'idée de perforer le film, il fut certainement inspiré par le ruban papier utilisé pour le morse, qui, perforé au centre, était entraîné par un rouleau cranté. L'image étant trop petite sur le 19 mm, Thomas Edison et William Dickson vont utiliser le ruban souple initial de 70 mm Eastman qu'ils décidèrent de couper en deux, c'est ainsi que naît le premier format normalisé du cinéma, le 35 mm aux perforations Edison. En 1893, le kinétoscope est inventé pour projeter les films du kinétographe. Mais cette dernière sera concurrencée par le cinématographe des frères Lumière breveté le 13 février 1895, au dispositif à griffe plus robuste, et qui avait la particularité, par un obturateur rotatif, de pouvoir régler l'intensité lumineuse et ainsi tourner en toute saison. Les frères Lumière, en exposant leur cinéma dans les fêtes foraines, ont permis à la chronophotographie de devenir cinéma et aux expérimentations de devenir commercialisation. Les frères Lumière, avec leurs projections, voulaient sensibiliser une clientèle bourgeoise qu'ils voyaient comme de potentiels acheteurs.

De 1895 à 1920

Le 28 décembre 1895, date reconnue comme étant la naissance du cinéma, à la suite d'une projection des frères Lumière, le prestidigitateur Georges Méliès demande le rachat du brevet, mais, après refus, se tourne vers un ami, Robert W. Paul, avec qui il réalise son premier film, *Une partie de cartes*, en 1896. Afin d'attiser son public, Méliès décide de tourner de courtes fictions dans la lignée de *L'arroseur arrosé* de 1895 des frères Lumière mais avec l'usage de trucages. Le premier film à trucages est réalisé en 1896, et se nomme *Escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin*. Ce sont là les débuts des trucages et du cinéma de fiction.

Revenons dès à présent au cinéma amateur, la course et la concurrence face à un potentiel cinéma chez soi et un développement de caméra 35 mm à usage privé sont encore à l'état embryonnaire. Le Kinora, spécialement inventé par les frères Lumière en

1896 pour les amateurs peu aisés voulant le cinéma chez soi, est conçu comme un outil permettant, à la manière d'un folioscope, de feuilleter une série de photographies. Pendant que Demeny tente de développer la chronophotographie amateur dérivée du procédé de Marey, un certain M. Lapipe invente le Lapiposcope destiné à l'amateur, le Kammatograph est conçu à Londres, le Birtac, le premier appareil cinématographique usant d'une pellicule non standard, le 17,5 mm, le Mirographe, l'Aléthorama, etc. En 1900, la caméra Biokam est commercialisée avec une bobine de 17,5 mm à perforation centrale. Le Kino en 17,5 mm est développé par la maison Ernemann à Dresde. En 1905, le clinoscope fait son apparition par Max Hansen à Paris, il était doté d'une triple fonction, à la fois photographique, cinématographique, avec possibilité de projection. En 1912, est commercialisée la caméra spéciale pour créer ses propres Kinora par la firme Bond's. Au même moment, la maison Pathé Frères commercialise le projecteur Kok, le tout premier cinématographe de salon. Avec une bobine ininflammable de 28 mm, mieux pour la sécurité mais qui ne réduit pas le coût car ce format d'image se trouve être aussi cher que le 35 mm. Puis en 1913, la caméra Pathé Kok avec indicateur de vitesse pour l'amateur fait son apparition, Charles Pathé est conscient que le marché du cinéma amateur est lucratif. En 1922, la maison Debrle développe de nombreuses caméras 35 mm pour amateur dont la fameuse Parvo. Toutes ces tentatives et ces caméras n'eurent pas un franc succès, en raison de l'inflammabilité des bobines et du coût très élevé de ce matériel et de ces procédés qui, en plus, devaient être effectués par le cinéaste amateur lui-même, les laboratoires professionnels étant très peu développés à cette époque.

Les années 20

C'est ainsi qu'en 1922, la maison Pathé Frères inaugure un nouveau format, le 9.5 mm. Celui-ci marquera à jamais l'histoire du cinéma amateur. Dès 1912, comme nous l'avons vu, la firme Pathé voit un marché potentiel pour le cinéma amateur avec le Pathé Kok en 28 mm. Mais l'idée, cette fois, est de concevoir un produit, peu coûteux, ininflammable, et facile à utiliser. C'est à la période des années folles (1919-1929) que la pellicule 9,5 mm fait son apparition. En 1922, pendant que la France est gouvernée par la III^e République et que la « *der des der* » est encore dans toutes les mémoires, le projecteur Pathé Baby est commercialisé. La maison Pathé décide de réduire la largeur du format. Le projecteur Pathé Baby voit le jour pour Noël 1922, il a la capacité de projeter 8,5 m de film au

format 9,5 mm à perforation centrale. Le cinéma chez soi, sans danger, facile à utiliser et peu coûteux est une réussite. De nombreux films de fiction de l'époque vont alors être vendus aux formats 9,5 mm, un catalogue permet aux personnes de commander divers films proposés. Ces films sont des réductions de films d'archives 35 mm de Pathé. En introduisant dans les foyers leurs projecteurs, tels un cheval de Troie, Pathé aspire à développer maintenant la caméra en supplément et en continuité. C'est ainsi qu'en 1924, la firme Pathé commercialise la Pathé Baby, une caméra à manivelle, qui permet de filmer en 9,5 mm, sur des bobines vierges. Le premier film de famille connu à ce jour est celui réalisé par l'un des proches de Charles Pathé, avec pour sujet le mariage de Georges Moreau, le 25 janvier 1923. C'est ainsi que se développe, non sans difficultés, le film familial, ludique puisque cette caméra est fréquemment envisagée comme un gadget amusant. Malgré de multiples modifications, comme notamment en 1926, la motorisation de la caméra, puis un chargeur en bakélite, puis en 1928 la manivelle remplacée par un entraînement à ressort, la caméra est *désormais* facile à prendre en main, le 9,5 mm demeurera longtemps l'unique format en France.

De l'autre côté de l'Atlantique, la course au cinéma amateur est également engagée. En août 1923, l'une des toutes premières caméras à manivelle utilisant le format 16 mm de Kodak est lancée sur le marché par la société Victor Cine Camera. *Étant associée* à la firme Eastman Kodak, la marque Victor, tout comme Bell & Howell, fut avertie du lancement de ce nouveau format quelques mois auparavant. Le 1^{er} octobre 1924, la caméra Ciné Kodak et le Kodascope font leur apparition. Kodak avait déjà eu un franc succès pour la photographie amateur, c'est tout naturellement qu'il fut l'un des pionniers du cinéma amateur outre-Atlantique. Tout comme les frères Pathé en France, Kodak assure le développement de ses films qui sont d'une grande qualité. À la fin de l'année 1923 et début 1924, Bell & Howell lance la Filmo, toute première caméra 16 mm à ressort. La fameuse caméra Ciné Kodak B conçue spécialement pour George Eastman est mise sur le marché en 1925. Puis en 1926, Agfa développe la caméra 16 mm à cassettes. En Europe, de nombreux pays fabriqueront des caméras pour amateur au format 16 mm, comme l'Allemagne avec le Kinamo S 10 de Zeiss Ikon en 1928, ou bien encore la caméra Bolex Auto Cinéma en Suisse par la Bolex S.A. de Genève. La maison Paillard rachètera en 1930 l'exploitation des appareils Bolex.

Les années 30

Au début des années 30, la course entre le 16 mm et le 9,5 mm continue. En juillet 1932, le format 8 mm de la firme Kodak fait son apparition aux USA avec la vente de la caméra ciné Kodak Eight. L'apparition du 8 mm est une des conséquences éloignées de la crise économique de 1929. La firme Kodak cherche alors, en plus de concurrencer le 9,5 mm français, à fabriquer des bobines moins coûteuses pour les cinéastes amateurs qui ne peuvent plus se permettre de filmer en 16 mm. La minute de projection d'un film 8 mm coûte un tiers du format 16 mm. Le cinéma 8 mm connaîtra un vif succès aux USA, en Europe il y aura toutefois quelques difficultés quant à l'implantation du 8 mm face au 9,5 mm. En 1932, Eumig propose sa première caméra, la Eumig C1 au format 9,5 mm. En 1933, la première caméra 8 mm fabriquée en Europe est la Ditmar, suivie par la marque Emel, influencée par la Filmo de Bell & Howell de 1923, et ainsi propose différents modèles aux formats 8 mm. Au même moment la caméra Kodak Spécial 16 mm très sophistiquée proposera les mêmes fonctionnalités qu'une caméra 35 mm. En 1935, la caméra Nizo 8 E permet de filmer en différé (15 s), elle est la première caméra qui a la capacité pour le cinéaste amateur de se filmer soi-même. En 1936, la Bolex H8 et la Bolex H16 font leur apparition en Suisse, considérées comme des vrais bijoux d'horlogerie cinématographique. En 1936, le 8 mm en couleur fait son apparition avec le kodachrome pendant que la première caméra 16 mm à enregistrement de son direct par voie optique apparaît avec la caméra RCA Sound aux USA. En 1937, le projecteur sonore Pathé Vox tente sa place. En septembre 1938, l'Univex A8 aux courbes particulières fait son apparition. En 1939, la caméra Bolex-Paillard H16 accompagne une équipe d'alpinistes suisses jusqu'au sommet du mont Dunagiri à plus de 7 000 m d'altitude.

Les années 40

Pendant la guerre, certains films amateurs furent tournés, offrant un *témoignage incroyable de la vie*, notamment sous l'occupation allemande en France. Les cinéastes amateurs se retrouvent livrés à filmer et consolider leur histoire familiale au milieu de la grande histoire. Le témoignage fourni sur ces bobines est d'une véracité incroyable, sans parti pris, c'est une véritable archive d'histoires. Le 9,5 mm est petit à petit remplacé par le 8 mm. En 1947, l'Amérique puissante et triomphante, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, voulant dicter son mode de vie aux pays d'Europe en reconstruction par l'in-

termédiaire du plan Marshall, impose également ses industries, dont la firme Kodak. La société de consommation émergeant de l'après-guerre permet aux cinéastes amateurs de disposer de temps de loisirs. Ce qui va occasionner le développement d'une publicité qui aura pour sujet ces mêmes loisirs afin d'intégrer aux mieux l'acte de filmer comme faisant partie de la quotidienneté familiale.

Les années 50

Dans les années 50, Kodak avec les formats 8 mm et 16 mm domine le marché du cinéma amateur même si le 9,5 mm reste en retrait, il est également encore très présent. En 1951, Marcel Beaulieu lance sa propre société avec la caméra Beaulieu M16. La société allemande Bauer, qui se fera connaître surtout pour ses caméras Super 8 à la fin des années 60, se lance dans l'aventure en proposant la caméra 88B en 8 mm, fabriquée en 1954. C'est aussi les débuts de la télévision couleur au sein des foyers, celle-ci aura un impact important sur la façon d'appréhender la captation amateur.

Les années 60

Un article de la revue *Cinéma 61*, n°53, en page 146, de février 1961, *témoigne de l'engouement obtenu par une telle pratique amateur* : « Nos concitoyens s'adonnent par centaines de milliers aux joies de la création visuelle. Sitôt fait leur apprentissage de la photographie, les voilà qui manipulent pour leur seul plaisir et suivant leur propre inspiration les caméras de format réduit : 8 mm, 9,5 mm et même 16 mm, pour composer des films dont la valeur et l'originalité surprendraient dans certains cas nos techniciens professionnels les plus avertis. » Puis en 1965, en substitut du 8 mm, Kodak lance un format qui va bouleverser l'histoire du cinéma amateur, le Super 8. Il est de la même largeur que son prédécesseur, mais avec des perforations moins grandes. Une véritable *démocratisation est engendrée* par l'arrivée de ce format de pellicule. La première caméra Super 8 se nomme l'Instamatic de chez Kodak en 1965. La caméra Beaulieu S2008 fut présentée à l'exposition internationale de New York, IPEX, le 1^{er} mai 1965. C'était réellement la première caméra européenne au format Super 8, étudiée et mise au point avant que ce format n'apparaisse commercialement sur le marché. En 1967, une firme japonaise du nom de Sony développe alors le Portapack DV2400 qui inaugure le tout début de la vidéo amateur avec les toutes premières caméras accompagnées de magné-

tosopes, mais il faudra encore attendre une dizaine d'années pour que cela devienne le nouveau paradigme de la captation audiovisuelle amateur. En 1968, le single 8 de Fuji fait sa place sur le marché.

Les années 70

Les années 70 sont peut-être celles de l'apogée et du *déclin* du Super 8. Ce format de l'image est agrandi en réduisant la dimension inoccupée des perforations, ce qui offre un gain de cinquante pour cent. Le film est compris dans une cassette en plastique où les bobines débitrice et réceptrice sont concentriques pour faciliter le chargement et échapper à tous les manèges complexes. Un renouveau s'opère dans l'histoire des formats du cinéma amateur, car, en effet, les bandes magnétiques font leur arrivée. En 1973, le Super 8 sonore apparaît avec l'ajout d'une bande magnétique sur les bobines, mais sera très peu utilisé dans le cinéma amateur, car la venue de la vidéo analogique dans les années 80 fera disparaître le Super 8 sonore de manière prématurée. Le son du Super 8 sonore était de piètre qualité, de plus, cette nouvelle technologie exigeait des amateurs de réinvestir dans de nouveaux matériels adéquats, comme un projecteur sonore adapté. Il est possible que bon nombre d'entre eux aient directement réinvesti dans la vidéo analogique. Cette dernière permettant d'avoir un son direct facilement. La vidéo amateur offre un nouveau marché. Ce sont des firmes japonaises qui vont tenter l'aventure. En 1975, un format cassette à bande magnétique voit le jour avec comme volonté de permettre des enregistrements à la télévision, la Betamax. Puis en 1976, JVC lance le format VHS, inspiré lui-même d'un format pour professionnel que l'on nomme U-matic. La VHS remportera un énorme succès par rapport à la Betamax. La différence se situe dans la durée de l'enregistrement. En effet, malgré la meilleure qualité d'image qu'offre la Betamax, elle ne permet pas d'enregistrer plus d'une heure et son prix est plus élevé que la VHS capable d'enregistrer cinq heures d'affilée. Aux USA, le succès de la VHS face à la Betamax serait dû, en partie, à la capacité d'enregistrement des matchs de Super Bowl. Seule la VHS permettait d'enregistrer tout sur une seule cassette. Le premier magnétoscope à employer la VHS se nomme le Victor HR-3300, inauguré par le dirigeant de la firme JVC à l'hôtel Okura le 9 septembre 1976. En 1979, le format V2000 de Grundig et Philips sera commercialisé jusqu'en 1988.

Les années 80

Au début des années 80, avec des marques comme JVC ou bien Telefunken, les caméras reliées aux magnétoscopes à cassettes VHS synchronisés portatifs, ont un franc succès. En 1983, Sony commercialise la toute première caméra avec magnétoscope incorporé qu'il nomme caméscope, la Betamovie, capable d'accueillir une cassette Betamax. Toutefois, ce caméscope aura l'unique capacité d'enregistrer et non de lire ou relire la cassette à l'intérieur de l'appareil. En 1985, JVC commercialise des caméscopes VHS qui, *dès l'origine*, eurent une capacité de lecture des cassettes VHS dans l'appareil. En 1985, Sony, devant ce nouvel échec, s'associe à d'autres constructeurs afin de développer un caméscope concurrent du VHS, avec un format plus petit, le format Vidéo 8 aux cassettes plus petites grâce à une bande magnétique de 8 mm, contrairement au 12,7 mm des VHS. JVC riposte la même année avec l'apparition du VHS-C, que l'on peut lire avec un adaptateur sur n'importe quel magnétoscope. S'ensuit une véritable course durant les années 1987-89. En 1989, le Hi8, format descendant de la Vidéo 8, présente une meilleure qualité d'image. Mais les S-VHS et SVHS-C sortis en 1987, croisement du format VHS et du format VHS-C, offrent *également un meilleur* rendu et finiront par avoir le dernier mot.

Les années 90

Le 8 juillet 1990, l'émission *Vidéo Gag* est diffusée tous les dimanches à 19 h 30 sur les téléviseurs, le prix du gagnant de l'émission est un caméscope Canon E6 Canovision Hi8, TF1 ayant un partenariat avec la marque. Mais malgré les efforts du Hi8, c'est le format VHS de JVC qui deviendra petit à petit le format normé de la vidéo familiale durant une bonne partie des années 90. L'ordinateur s'immisce de plus en plus au sein des foyers et le Web fait son entrée. Cette guerre entre JVC et Sony sera bientôt désuète avec l'apparition des formats de données numériques. À commencer par le DVD issu du stockage optique Laserdisc développé à la fois par Sony, Toshiba, Philips et Panasonic en 1995. La guerre des formats a pris véritablement fin à l'Internationale Funkausstellung Berlin, en 1995, principal salon européen où tous les grands industriels de l'électronique se sont mis d'accord pour un standard commun pourtant signé Sony, le Digital Video, plus connu sous le nom de DV. En 1996, le format MiniDV fait son apparition, c'est le début de la démocratisation de la bande magnétique numérique, qui aura un franc succès auprès des cinéastes utilisant ces caméscopes amateurs. En 1998, le format Mini DVD fait son

apparition et sera également très utilisé pour les caméscopes numériques, privilégiant le stockage optique plutôt que magnétique.

Les années 2000

En janvier 2000, Toshiba, Panasonic et Sandisk créent une alliance industrielle afin de mettre au point la carte mémoire SD. On assiste alors à une multitude de caméscopes numériques utilisant ces trois technologies. En 2001, les caméscopes DVD à stockage optique (DVD, Mini DVD) entrent sur le marché, la même année les caméscopes à bande magnétique numérique (MiniDV) et les caméscopes à cartes mémoires interne encore fragiles sur le marché. Ce seront pourtant ces dernières qui vont avoir un immense succès. Le HDV, en 2003, sera la première vidéo haute qualité pour le grand public. Les appareils photo numériques prennent également possession de l'image-mouvement et développent une qualité d'image qui va directement concurrencer les caméscopes. En 2003, la marque Samsung présente le tout premier téléphone-caméscope, le SHC-V310. La même année, le format MiniSD est lancé par la marque Sandisk pour renforcer la capacité de stockage des téléphones portables. C'est dans cette concurrence que l'on va voir de nombreux caméscopes numériques en rivalité avec des appareils photo numériques, qui utilisent majoritairement les cartes SD, eux-mêmes en rivalité avec des téléphones portables de plus en plus puissants même si cette dernière catégorie est encore fragile quant à la qualité d'image. Petite, légère et facile à utiliser, comme l'avait voulu la firme Pathé en 1920, en 2004, les Action-Cams lancés par la firme américaine GoPro sont idéales pour filmer ses exploits sportifs ou ses paysages de balade en vacances. Pendant que l'acte de faire de l'égoportrait, appelé *selfie*, apparaît et devient une pratique courante, SanDisk crée en 2005 le format Micro SD qui va permettre aux téléphones portables de se développer sur le plan du stockage et ainsi favoriser la vidéo amateur. Ce qui permet à la société finlandaise Nokia de sortir le N90 capable de filmer avec un capteur de 2 mégapixels. La même année, trois anciens employés de la firme de service de paiement Paypal décident de créer une plateforme sur internet pouvant accueillir, diffuser, et mettre en ligne des vidéos, YouTube. Dès 2006, Google rachète l'entreprise. YouTube est sans doute un tournant pour la vidéo amateur et sa diffusion, d'ailleurs la toute première vidéo intitulée *Me at the zoo*, postée le 23 avril 2005 par Jawed Karim, est un très bon exemple : on y voit Jawed Karim entrain de commenter une visite au zoo.

C'est à la fin de cette décennie que l'on se rend compte que les téléphones deviennent de plus en plus aptes à concurrencer la qualité d'image des caméscopes et des appareils photos numériques. Le premier smartphone à écran tactile à avoir la capacité de faire des enregistrements vidéo est l'iPhone 3GS sorti en 2009.

Les années 2010

Lancé en octobre 2010, Instagram devient la plateforme du net pour le partage de photos et de courtes vidéos. La photo et la vidéo sur Smartphone deviennent alors un enjeu crucial pour les constructeurs, les Smartphones ayant la capacité d'être connectés, le partage se fait instantanément ; c'est ainsi que les téléphones sont devenus les nouveaux maîtres de la captation amateur. De nos jours, il est difficilement envisageable de vivre sans un Smartphone dans la poche avec un enregistreur vidéo intégré capable d'immortaliser tout instant, à n'importe quel moment. En 2011, la vidéo 3D est mise au point chez LG, avec le HTC Evo 3D, mais ceci sera un échec cuisant pour la firme. Une guerre au nombre de pixels est enclenchée. Apple domine le marché. Nokia tente une récidive en 2012 avec le photophone 808 PureView et son capteur de 41 mégapixels puis, en 2013, le Lumia 1020. En 2014, l'iPhone 6, malgré sa très bonne qualité d'image, se fait malmener par ses concurrents, à savoir : le Samsung Galaxy S5, le Sony Xperia Z3 et le LG G3, puis le LG G4 en 2015. De plus avec l'apparition du 4K en 2012, le géant japonais Samsung sort le Galaxy Note 3, l'un des premiers Smartphones à pouvoir enregistrer des vidéos en 4K. Cette même année, une mode apparaît, un phénomène omniprésent : le selfie. Les constructeurs vont donc de plus en plus réfléchir à des systèmes de captation favorisant le propriétaire de l'appareil ; un regard technologique sur soi, par soi, pour soi et pour les réseaux sociaux. Un autre mode de captation voit le jour, des constructeurs comme les firmes Kodak et Samsung commercialisent des caméras d'action pour le grand public capables d'enregistrer en 4K et à 360° pour la réalité virtuelle, la position de la caméra est frontale. En 2016, le LG G5 possède un double capteur photo. Ce qui permet la possibilité de faire un effet de flou artistique d'arrière-plan, dit bokeh, comme sur les appareils Reflex. La frontière entre les Smartphones et la photographie professionnelle devient mince, il en est de même pour la vidéo. De nombreuses applications voient le jour, notamment sous Android. L'une d'entre elles, se dénommant VHS Camcorder,

permet d'imiter la qualité vidéo des caméscopes des années 80. D'autres permettent un retour au grain de l'image pellicule.

Merci à Fred, de la boutique *BD Ciné*, véritable trappeur de bobines, caméras et autres vieux projecteurs, qui m'a permis d'accéder à des nombreuses curiosités cinématographiques.



Photographie de ma propre personne prise par mon oncle, à BD ciné, rue des Roses à Paris, (2018)

ANNEXE 2 - AUTORISATION

Autorisation d'exploitation d'archives filmiques :

Je soussigné ,

Demeurant à

Né (e) le :à

Nationalité :

Agissant en mon nom personnel.

Autorise le vidéaste à reproduire et exploiter mes films de famille copiés et fixés numériquement dans le cadre de créations vidéographiques à des fins artistiques. Cette autorisation emporte la possibilité pour le vidéaste, Laurent Hélye, d'apporter à la copie numérique de la fixation initiale de mes films toutes modifications, adaptations ou suppressions qu'il jugera utile. Le vidéaste pourra notamment utiliser la copie numérique afin de la publier, la reproduire, l'adapter ou la modifier, seule ou en combinaison avec d'autres matériels, par tous les moyens, méthodes ou technique, actuellement connus ou à venir.

Cette autorisation est valable pour une utilisation :

- Sur les territoires : monde, tous pays,
- Sur tous les supports matériels et immatériels, en tous formats connus ou inconnus à ce jour, et notamment, sans que cette liste ne soit exhaustive : support papier (tirages de photogramme), catalogues et éditions diverses, DVDROM et autres supports numériques connus et inconnus à ce jour, tout support audiovisuel, notamment cinéma, TV et par tous moyens inhérents à ce mode de communication, internet (incluant Intranet, Extranet, Blogs, réseaux sociaux), tous vecteurs de réception confondus (Smartphones, tablettes, etc.), médias presse (spots publicitaires télévisuels, spots publicitaires cinématographiques), supports de communication interne, supports promotionnels (PLV, ILV, campagnes d'affichage en tous lieux, toutes dimensions et sur tous supports (urbain, aéroports, gares, transports en commun, etc...), droit d'intégration dans une autre œuvre / œuvre multimédia.

Je garantis n'être lié(e) par aucun accord avec un tiers, de quelque nature que ce soit, ayant pour objet ou pour effet de limiter ou empêcher la mise en œuvre de la présente autorisation. La présente autorisation d'exploitation de mon droit à l'image sur une archive familiale est consentie à titre gratuit.

Fait à le, *Signature* :

ANNEXE 3 - ENTRETIEN AVEC JOËL BARTOLOMEO

Entretien avec Joël Bartoloméo du 19 Novembre 2019, 12h00-13h30.

L.H : Actuellement vous exposez au musée d'art contemporain du Val de Marne, Mac-Val dans le cadre de l'exposition Lignes de vies - une exposition de légendes.

J.B : Oui, je viens justement de démonter cette exposition qui a duré du mois de mai jusqu'à maintenant et toute l'exposition se trouve dans mon bagage, ce sont des photos tirées en photocopies qui étaient plaquées sur un grand mur de 5 m sur 3,2 rempli de ces mêmes photocopies.

L.H : Donc on peut transporter une exposition dans un simple sac à roulettes

J.B : Oui même si là je n'ai que la moitié de l'exposition, je suis assez étonné que ça puisse rentrer, ce sont des photos qui datent et en dessous, il y avait la diffusion des films de famille.

L.H : Donc, on rejoint l'esprit de l'album de famille

J.B : Complètement oui

L.H : Mais présenté de manière frontale sur un mur.

J.B : Oui frontalement. C'est un album de famille au sens élargi parce que j'ai un fils qui est roux et j'ai demandé à plein de gens qui sont roux de me donner des photos de famille. J'ai re-photographié leurs photos, on obtient un album de famille élargi.

L.H : Votre démarche se situe constamment en lien avec la mémoire familiale

J.B : Oui toujours.

L.H : Désormais, je vais plus m'attarder sur votre période concernant mes vidéos de 1991-1995.

J.B : C'est plutôt 1990-1997, parce que j'ai commencé à présenter mes vidéos en 1991 mais j'ai commencé en 1990 jusqu'à *Lili m'a dit* en 1997, voilà.

L.H : J'ai tout d'abord une question très pragmatique, avec quel format vidéo avez-vous filmé, était-ce avec un caméscope VHS ?

J.B : Non je n'ai jamais eu de VHS, au début ça a commencé avec de la vidéo8 puis c'est passé en Hi8.

L.H : Vous êtes plus Sony que JVC

J.B : Voilà ! Oui, c'est le côté Sony que j'avais choisi, c'était la grande concurrence à

l'époque, mais j'ai constaté que le format vidéo8 était de meilleure qualité que la VHS. J'ai une valise remplie de cassettes vidéo8 et Hi8 d'ailleurs.

L.H : Si je vous pose cette question, c'est pour comprendre le grain de votre image, parce que vos vidéos renvoient systématiquement à la vidéo de famille ne serait-ce que par leur propre grain, leur propre singularité. Je pense que c'est une force esthétique.

J.B : Oui, c'est vrai, on retrouve le grain de la vidéo8, puis du Hi8. La première vidéo en vidéo8, je l'ai faite avec une grosse caméra de Sony. Quand je travaillais à la fac en tant que technicien, je m'occupais du studio vidéo et des étudiants m'ont vendu cette caméra. C'est devenu ma première caméra, et c'est comme ça que ça a commencé, c'est un pur hasard.

L.H : Quand on vous nomme anthropologue du quotidien, vous trouvez que cela vous définit bien ?

J.B : C'est moi qui me suis désigné ainsi. En fait, personne ne m'a nommé anthropologue. J'ai eu cette idée parce que j'avais vu des films de Jean Rouch dont *Les Maitres Fous*, (film) qui m'a beaucoup impressionné.

L.H : Dans l'anthropologie, c'est le côté analytique auquel vous vous référez ? A une étude des souvenirs humains ?

J.B : C'est surtout les rituels qui m'intéressent. Jean Rouch filme toutes sortes de rituels, il ressort sous une autre forme l'oppression colonialiste. Moi c'est plutôt les rituels, ça a commencé par les jeux d'enfants puis petit à petit ça a dérivé sur la famille, sur les départs en vacances. Tu sais, c'est un départ en vacances, *La tarte au citron*. Ce qui fait qu'il y a beaucoup de tensions, c'est des choses que l'on rejoue en fait. Et il y a beaucoup de tension du fait que l'on doit s'occuper de beaucoup de choses en même temps et que des fois on se mélange les pinceaux. C'est-à-dire, on dit une chose et son contraire.

L.H : Généralement quand on sort une caméra on veut capter des moments où il y a des choses qui vont se passer, généralement de bonheur mais vous, c'est plutôt dans le domaine de la pression, de la tension ?

J.B : C'est principalement dans les moments de tension car les micros étaient de mauvaise qualité, il fallait que les gens parlent fort et dans les moments de tension, les gens parlent fort. La caméra était souvent installée à deux mètres de la scène. Le cadrage était préconfiguré, prévu à l'avance, l'éclairage aussi.

L.H : Je voulais vous en parler justement de ce cadrage puisque souvent les films de famille

sont pris d'un point de vue subjectif, à hauteur d'œil humain. Dans vos vidéos, on constate que la caméra est souvent posée, mise dans un coin, comme constituant un objet de la pièce où va se dérouler l'action comme si elle ne voulait pas déranger la scène.

J.B : Oui c'est un personnage à part entière. Elle est toujours posée.

L.H : C'est une énorme différence avec la vidéo de famille, il n'y a plus la présence d'un père qui filme avec une caméra portative.

J.B : C'est assez bizarre parce que, c'est très subjectif, mais je voulais que ça conserve un côté objectif. La caméra est posée, j'avais enlevé tous les cadres chez moi, pour pas que l'on ne soit trop dans une situation sociale familiale, il fallait que ce soit très générique. En fait, j'ai fait ces films parce que je travaillais et je n'avais pas le temps d'aller voir les expositions ce qui m'énervait beaucoup. Du coup, je me suis dit que j'allais faire une exposition où les gens vont être devant des miroirs, ils vont pouvoir se voir eux-mêmes, ils vont voir leurs chez eux dans mes films. J'y voyais un côté provocateur, donc il ne fallait pas que ce soit trop personnel, (donc) j'ai ciblé plus les rituels, les jeux. La caméra n'a pas d'œil derrière, elle est comme une caméra de surveillance.

L.H : On est à la frontière entre la vidéo de famille et la caméra de surveillance.

J.B : Oui, on est vraiment à la frontière. À l'époque, il y avait un film *Reise* qui m'avait beaucoup plus, uniquement tourné avec des caméras de surveillance en *found footage*.

L.H : Avez-vous dès le début voulu faire œuvre d'art avec ces vidéos où capter des souvenirs familiaux ?

J.B : Ce n'était pas pour faire des films de famille, moi j'ai fait les beaux arts. Je n'ai jamais fait des œuvres vraiment pour moi-même. Mais c'était assez ambigu, c'était une période où je voulais arrêter, mais tout en faisant un ultime film composé de 33 films en fragment de 3 minutes chacun. Je voulais faire une sorte d'autoportrait par substitution, je prends des scènes de mes enfants et de ma famille mais en fait, je raconte ma propre famille à moi. Je capture que des scènes qui, moi, m'ont troublé, ce sont des réminiscences. Ce n'était pas quelque chose de personnel.

L.H : Donc l'ambition première n'était pas de fixer des souvenirs familiaux ?

J.B : Si puisque tout de même, ça fixe en même temps des souvenirs, c'est le présent qui renvoie au passé.

L.H : Est-ce-que vous regardiez vos films en famille, dans le salon, etc ?

J.B : Non, du tout, parce que ce n'est pas des films de famille à proprement parler. C'était quelque chose que je voulais montrer à un public. J'envoyais mes vidéos à des festivals, il me renvoyait la cassette à moitié rembobinée, je me disais que c'était irrespectueux vis-à-vis de mon travail. Mais ne fait, je me suis rendu compte qu'il pensait que c'était une erreur, que je mettais trompé de cassette et que j'avais envoyé mes films de famille. C'est Stephanie Moisdon du bureau des vidéos qui m'avait dit : « On pense que tu t'étais trompé » mais après c'était mes premiers distributeurs. Pour en revenir au film de famille, lorsqu'on n'a pas le contexte, c'est pénible. Il y a beaucoup de personnages qu'on n'identifie pas et on passe d'un anniversaire à une fête de Noël, il y a des ellipses énormes et on ne sait pas les liens et les personnes qui constituent la famille. Dans mes films, il y a surtout trois personnages. Moi je suis obligé d'exposer la situation, de poser le problème et de le résoudre en 3 minutes en un seul plan.

L.H : Il y a à la fois des filiations intéressantes et en même temps des oppositions.

J.B : Complètement, plastiquement on est proche du film de famille mais dans la finalité, je ne suis pas sûr que cela en soit.

L.H : Vous avez surmonté la question de l'intimité, car vous avez tout de même intégré votre intimité dans des sphères publiques. Car ce ne sont pas des acteurs, c'est tout de même vos enfants et votre femme.

J.B : Oui, mais c'est l'intimité dans des situations communes, je ne filme pas d'anniversaires, de Noël.

L.H : Il y a aussi des regards caméra, des phrases du genre : « Arrête de filmer » qui sont très proches du film de famille et de cette menace que l'objectif peut représenter sur un individu.

J.B : C'est vrai, sur le voyant de la caméra, j'avais mis un scotch noir, donc on ne savait pas si la caméra filmait ou non. En plus, je lançais l'enregistrement avec une télécommande à distance. Et des fois, j'ai cru que je mettais la caméra en route, en fait elle tournait avant. Je vois un moment important alors je la lance et c'est le contraire qui s'opère. Du coup, j'arrive à filmer des choses qui peuvent me surprendre moi-même. J'avais une anecdote avec des étudiants en vidéo qui voulait filmer une scène, ils avaient fait une erreur similaire à celle dont je t'ai parlé. Et lorsqu'on a visionné le film, c'était superbe, on voyait la caméra entrain de s'installer, on la voit tourner sur son pied lorsqu'elle fut vissée et lorsque tout le monde fut prêt, ça a

coupé. Puis après, on l'a vu se démonter, ranger, etc. et lorsqu'on a regardé le film, c'était très intéressant. Finalement peut-être plus que la scène qu'ils voulaient capturer initialement, qui finalement reste quelque chose d'assez figé, qui devait être sûrement en plan fixe.

L.H : Vous n'avez jamais voulu faire un montage ? Même pas en tourné/monté ?

J.B : Non, à l'époque, je considérais que monter, c'était tricher. Parce qu'on enlève des parties, et les ellipses manipulent le temps, donc c'est de la triche.

L.H : C'est intéressant parce que Brakhage ou Mekas faisaient du travail de postproduction et de montage pour rendre publique leur intimité.

J.B : Moi, c'était plus linéaire, j'étais très impressionné par les films Lumière en plan de 3 minutes. De toute façon, je n'avais pas le temps de faire du montage, parce que je travaillais dans ce studio en tant que technicien. Parce que j'avais fait un DUT électronique, et j'avais trouvé cette place en me disant que j'allais pouvoir faire des films le soir entre 22h et minuit quand le gardien voulait bien me laisser la clef et après, c'est lui qui était le premier à regarder mes films. Parce que lorsqu'il venait à minuit, je lui montrais mes films. Je lui avais montré d'ailleurs *La tarte au citron* et il s'était demandé ce que tenait dans les mains la dame de la vidéo. Et c'est là que j'ai compris que à aucun moment on dit que c'est une tarte dans le film, on dit juste si elle est bonne ou pas bonne, du coup je l'ai appelé la tarte au citron grâce au gardien. Donc, je ne faisais pas de montage, je mettais un titre et à la fin, je mettais juste une fondue au blanc pour dire la vie continue. Je trouvais le blanc plus lié à l'oubli, je me disais que tout le reste allait être oublié, tous mes films sont la face visible d'un immense iceberg de cassettes. Et tout le reste va disparaître.

L.H : Le blanc représentant ainsi l'amnésie. Et vous ne trouvez pas que le fait d'injecter une part de votre intimité filmée dans la sphère artistique peut pérenniser vos souvenirs ? Plus finalement qu'un film ou une vidéo de famille qui est souvent voué à finir ses jours dans un grenier, sur un dvd ou un disque dur.

J.B : Oui tout à fait parce que je pense que le fait qu'il fut acheté par Beaubourg lui permet une longévité.

L.H : Finalement vous ne faites à proprement parler pas des films de famille mais vous avez réussi à préserver ces fragments de votre vie encore plus qu'une personne qui fait des films de famille pour préserver les siens.

J.B : Oui, de toute façon c'est Bazin qui disait que le cinéma permettait de momifier le

temps et donc je crois qu'on est tout à fait dans cette question qui remonte aux Égyptiens, on se bat sans cesse contre la disparition.

L.H : L'art est une bonne méthode de préservation dans votre cas.

J.B : Oui c'est sûr je crois de toute façon qu'on est dans une civilisation qui cherche à préserver, on momifie à tout va, on garde, on institutionnalise, on classe...

L.H : Pensez-vous que le spectateur s'identifie rapidement avec vos œuvres filmiques ? Comme une proximité avec vos vidéos qui s'effectue rapidement car ils peuvent s'identifier à une pratique filmique qui peut être proche de la leur.

J.B : Oui tout à fait, en plus parfois des personnes interpellent Lily, elle est assez flattée. Des fois mes étudiants font des citations de Lily que je retrouve dans mes films comme « Va me chercher une cigarette sinon je te mange tout cru ». Elle a un côté très spontané, on s'identifie à elle assez facilement. D'ailleurs c'est par elle que les films ont dérivé puisque à la base je voulais faire des films sur des jeux d'enfants. Et petit à petit, elle a pris une place dans ces films.

L.H : Il y a aussi une scène avec votre fils qui est assez impressionnante au niveau de l'imagination, avec les nuages et la glace.

J.B : Oui c'est super beau ça ! Là j'avais travaillé avec des enseignants, pour appréhender les enfants. Je me suis inspiré des travaux d'un neurologue Suisse, Jean Piaget, pour faire des exercices et des expériences qui se trouvent dans le livre *La représentation du monde chez l'enfant*. Pour moi, il y a une différence entre un enfant avant sept ans et après sept ans. Je trouve que l'on est complètement dans la poésie avant sept ans. Maintenant je crois que c'est six ans et demi. Ce qui est impressionnant avec un enfant c'est qu'il délire s'il n'a pas la réponse. Un enfant qui n'a pas la réponse à une question, va l'imaginer.

L.H : Il la traduit de manière onirique avec des parallèles etc.

J.B : Oui, oui ! Et lorsqu'on veut les coincer, ils ont toujours une réponse !

L.H : Attendez-vous un événement lorsque vous mettiez en route la caméra ?

J.B : Bah j'espérais un événement, une action qui se noue et qui se dénoue en trois minutes.

L.H : Et il y a eu des fois trois minutes sans action ?

J.B : Oui sur soixante minutes de film des fois j'arrivais à avoir une minute. Ce sont d'im-

mense quantité de films visionnés

L.H : Il y a tout de même une sélection que vous effectuez

J.B : Oui une sélection de mémoire. Je regarde toutes les cassettes hi8 que je copie en VHS justement car les hi8 on peut les lire deux trois fois après elles se détériorent. Donc, je les copiais en VHS et je travaillais en VHS. Je regarde la Hi8 une fois, je prenais des notes, après j'essayais d'oublier et après je ne recherchais que les parties qui revenaient à ma mémoire.

L.H : Donc, il n'y a pas un montage mais il y a une sélection dans un tourné/monté de base.

J.B : Oui, c'est ça. Une sélection effectuée de mémoire. Je me rappelle de la racine du mot vérité, vérité en Grec, c'est ce qu'on n'oublie pas. Et les moments de vérité, c'est la chose qu'on n'arrive pas à oublier dans l'étymologie. Donc je me basais sur ce concept : si je n'ai pas oublié, c'est que c'est important. Mais c'était des masses d'images qui défilaient devant moi, je crois que j'ai saboté ma mémoire comme ça. Maintenant je ne me souviens plus de rien du tout parce que j'ai des masses d'images dans la tête.

L.H : Il y aussi des scènes plus animalières dans la sphère familiale, comme la fourmi, le chat...

J.B : Le chat, j'ai toujours eu des problèmes avec ce film par rapport à la SPA. Je ne peux pas le présenter seul, car il est tout de suite perçu comme une glorification de la violence voire une incitation à la violence, donc je le passe toujours avec d'autres vidéos, ce qui permet de la contextualiser comme étant une scène du quotidien. Le quotidien c'est rugueux, c'est un peu violent, à la fois doux et violent donc. Elle n'a jamais été ni présentée ni vendue seule. Le musée d'art moderne de Paris m'a acheté une vidéo en 2003 et il est de coutume là-bas d'offrir un autre travail en plus de celui achetée. Je voulais leur proposer une autre vidéo mais un FRAC la possédait déjà, alors je leur ai proposé *Le chat* car je ne l'avais jamais vendue. Et je leur ai précisé qu'il ne fallait jamais la passer seule. Le chat, c'est très provocant, mais lorsque j'ai tourné cette vidéo je venais de voir le film de Buñuel le chien Andalou et je me suis dit que c'était terrible ce film, et j'ai voulu faire un film irregardable dans le quotidien. En fait, *Le chat* dure sept minutes à la base, j'ai juste pris un fragment de trois minutes et ça a été très difficile.

L.H : Pensez-vous que vos vidéos sont narratives ?

J.B : Certaines sont narratives oui, mais d'autres ne le sont pas. Pour moi, la tarte au ci-

tron est narrative. Après je pense à Duchamp, tout peut être narratif, c'est les gens qui inventent la narration. Disons que je fais tout pour que ce soit narratif. Peu de personnages, on situe les liens de parenté immédiatement. C'est à la fois narratif et situationnel.

L.H : Pourrait-on dire que votre vidéo La tarte au citron, que vous citez souvent, est votre chef d'œuvre ?

J.B : Disons qu'il est autonome, on peut le passer tout seul, c'est ce qui, je trouve, en fait sa force.

L.H : Êtes-vous plutôt famille ?

J.B : Non, je suis anti-famille, même si c'est le lieu le plus aimant, c'est aussi le lieu le plus violent, c'est tout le paradoxe.

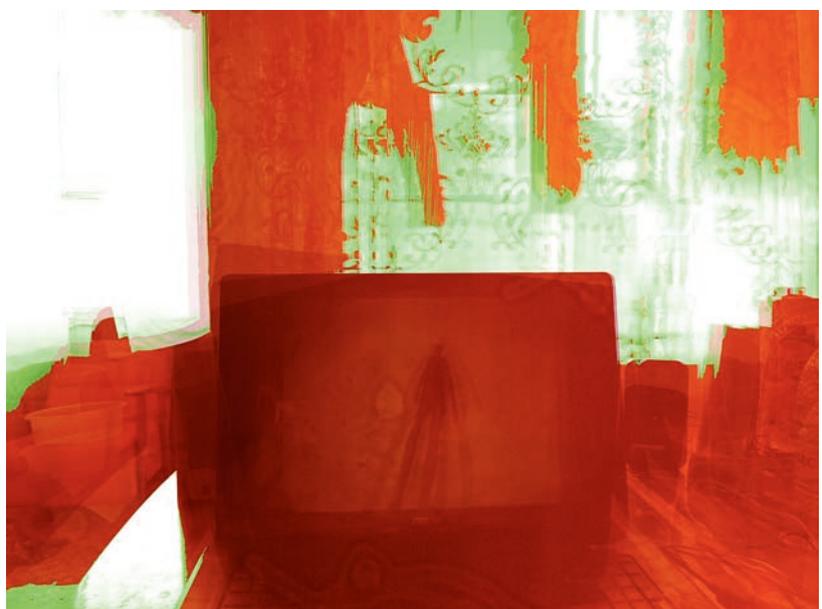
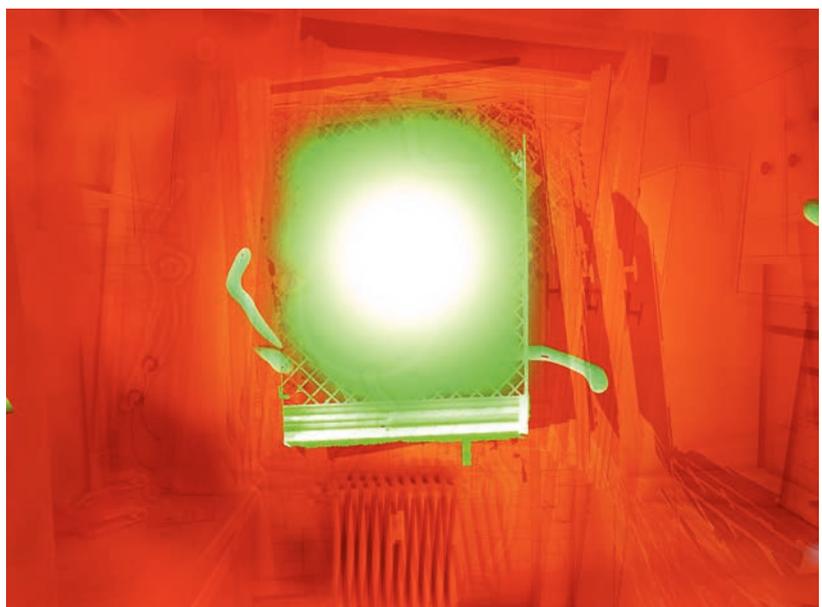
L.H : Et le plus hypocrite aussi non ?

J.B : Ah oui aussi ! Complètement.

L.H : Votre famille était-elle au courant de vos ambitions plastiques ?

J.B : Non, même moi je ne savais pas que ça allait faire œuvre. C'était un étudiant, lorsque j'étais technicien, Pierre Leguillon qui m'a organisé des projections, trouvé des liens, etc. Je ne me sentais pas capable de faire de la diffusion. Maintenant dans les galeries, il y a beaucoup de vidéos, mais les collectionneurs n'achètent plus de vidéos même s'il reste quelques collectionneurs de vidéos. Je trouve pour terminer que le film amateur intéresse beaucoup de gens, le côté malhabile de l'amateur désormais concurrence la virtuosité qui dominait l'art peut-être pour plus de véracité.

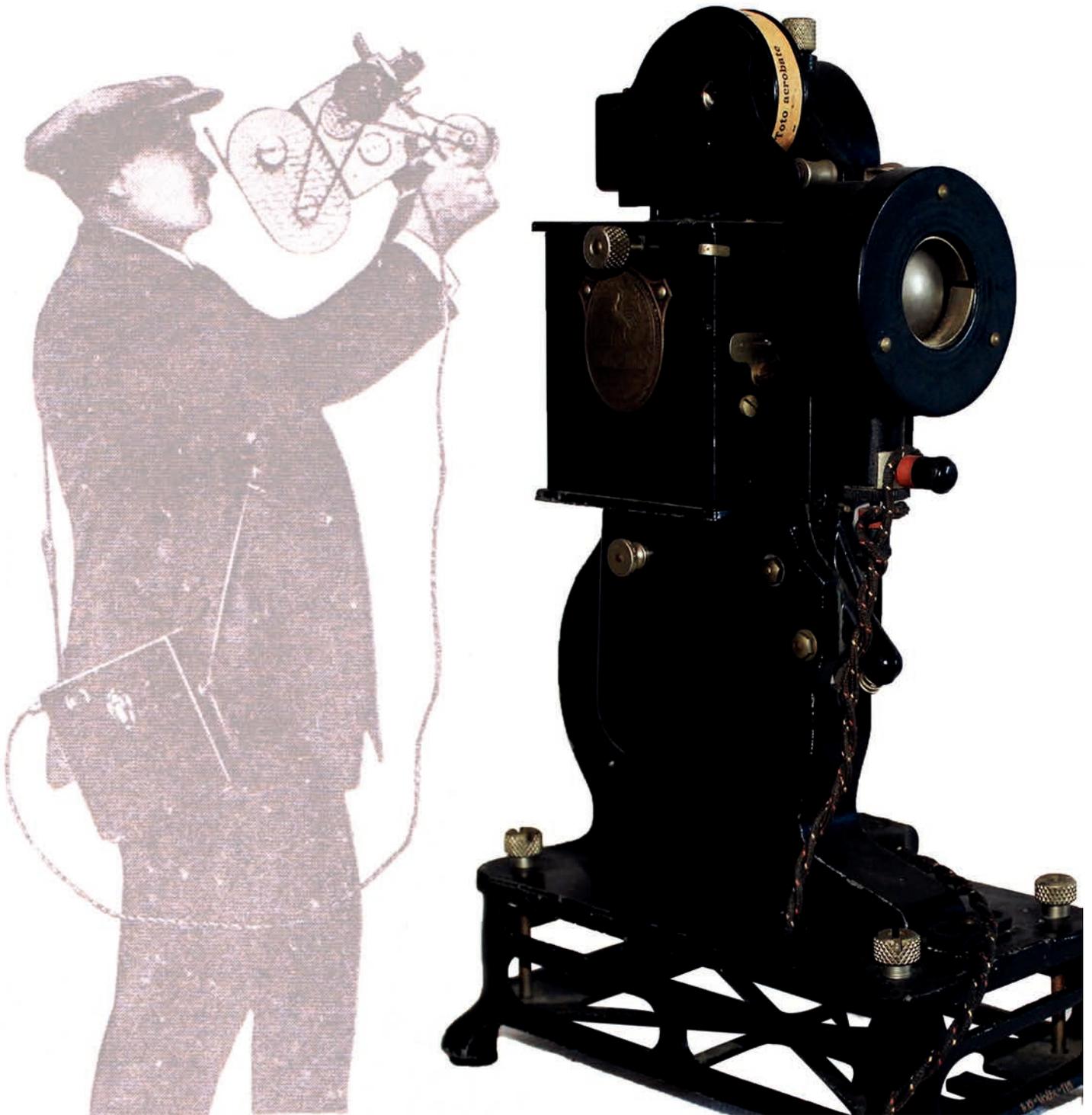
ANNEXE 4 - PROJET PHOTOGRAPHIQUE



ANNEXE 5 - DOCUMENTS DE L' EXPOSITION - NOVEMBRE 2019

Exposition

Un siècle de cinéma Amateur *Récit d'une épopée audiovisuelle*



Médiathèque de Granville ► **CONFÉRENCE**

SAMEDI 16 NOVEMBRE ► 15H

Coll. et crédit : Laurent HELYE

CAFÉ-CINÉ SPÉCIAL CINÉMA AMATEUR

Ce café cinéma sera consacré au cinéma amateur en écho à l'exposition « Un siècle de film amateur, récit d'une épopée audiovisuelle ».

Il sera co-animé avec Laurent Hélye, concepteur de l'exposition

GRATUIT - TOUT PUBLIC - AUDITORIUM

RENSEIGNEMENTS : 02 33 50 34 09



PRÉFET
DE LA RÉGION
NORMANDIE

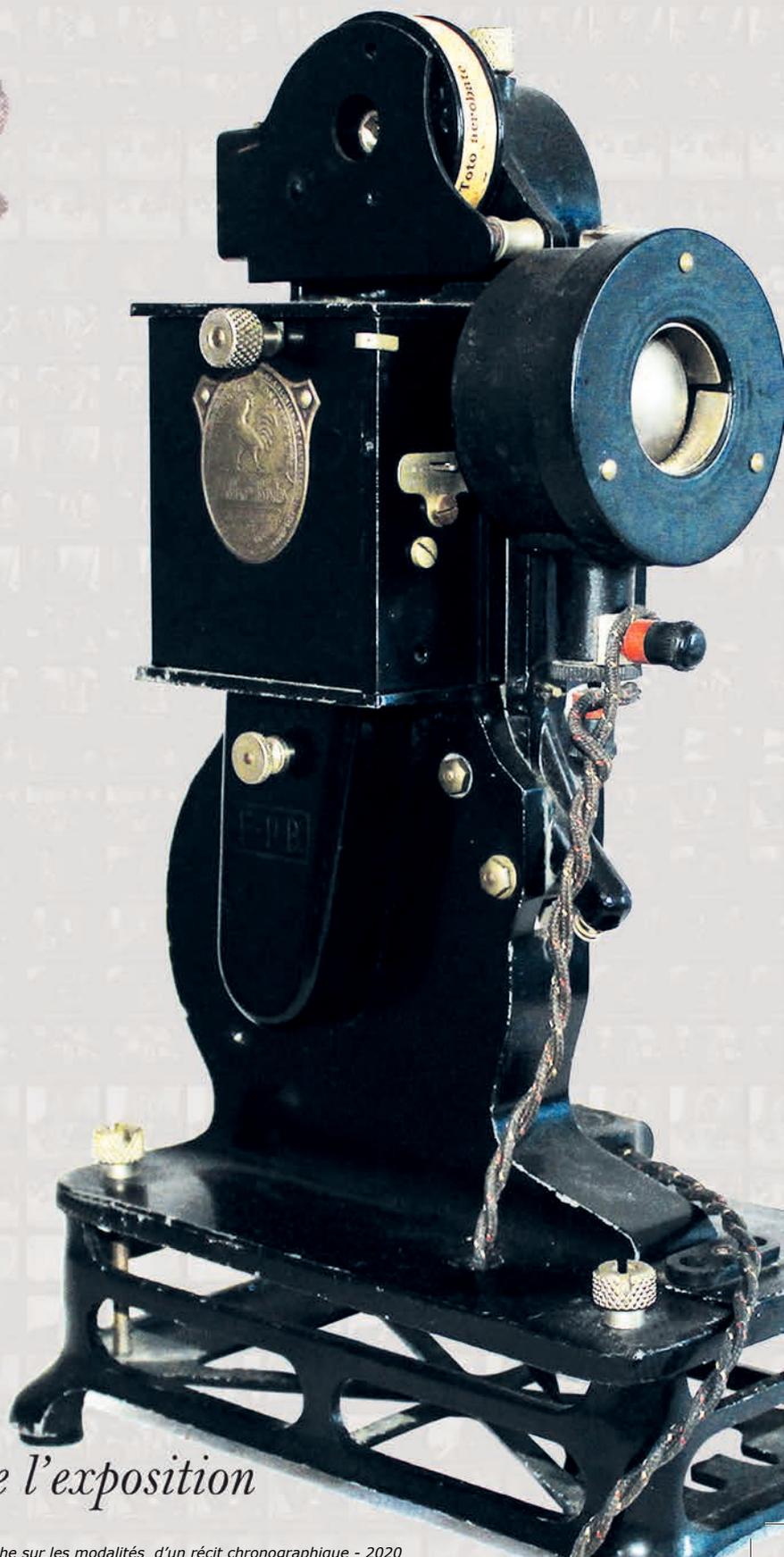


Ministère
Culture

GRANVILLE
NORMANDIE

Un siècle de cinéma amateur

Récit d'une épopée audiovisuelle



Le livre de l'exposition

LE FILM DE FAMILLE



LE FILM DE FAMILLE

Dans un article de presse du journal La Poste, du 30 décembre 1885, on peut y lire quelques lignes sur l'avènement du cinéma :

« Lorsque les appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur format immobile mais dans leurs mouvements, dans leurs actions, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. »

Un film (ou une vidéo) de famille désigne toute intervention audiovisuelle par un non professionnel faisant partie de la catégorie du cinéma amateur.

Il y a donc d'un côté, le cinéma :

Du latin 'kinêma' qui signifie 'en mouvement'.

Puis de l'autre, amateur :

Du latin 'amator', dérivé de 'amare', signifiant aimer.

En conclusion, le cinéma amateur, c'est celui qui aime les images mises en mouvement. Il existe plusieurs genres du film amateur : le reportage, le documentaire, le film de famille, ce dernier regroupant deux sous genres ; le film de souvenir et le film de voyage.



Film de famille, Anonyme



Film de famille, Anonyme

Le film de souvenir :

L'homme de tout temps n'a cessé de trouver des solutions pour saisir le temps qui défile inlassablement devant lui. C'est bien souvent le souvenir qui est à l'origine de la motivation du premier achat d'une caméra.

Jadis, le portrait de famille était en vogue, puis a laissé place à la photographie. Et tout naturellement, le cinéma est venu se joindre à celle-ci. Quel meilleur moyen de pouvoir se remémorer que la bobine géôlière d'une parcelle de temps suspendu ?

Le film de vacances :

La caméra devient un véritable témoin dans le film de vacances. Il se compose de multiples vues comme des cartes postales animées. En effet, le panorama y est de rigueur, assaisonné de quotidienneté. L'idée est de transmettre des impressions, fixer le temps et cette fois, un aspect de l'espace.

UN SIÈCLE DE CINÉMA AMATEUR



PRÉ-CINÉMA

Le pré-cinéma désigne la période qui précède le cinématographe.
Au fondement du cinéma, on peut relever trois pratiques bien distinctes :



Illustration de lanterne magique de Mesnel

LA PROJECTION

Apparue dès le début de l'antiquité avec les ombres chinoises, la projection ne cessera d'évoluer avec l'ancêtre du projecteur, la lanterne magique. En effet, en 1659, Christiaan Huygens fut l'inventeur de la lanterne magique à chandelle avec des images peintes sur du verre.

D'innombrables ingénieurs apportèrent des améliorations par la suite. Elle a été utilisée aussi bien comme outil pédagogique que comme outil de fascination dans les fêtes foraines ou les théâtres, notamment avec l'arrivée de spectacles fantasmagoriques.

L'ANIMATION

L'intérêt pour l'animation provient d'un phénomène physiologique, celui de la persistance rétinienne permettant l'illusion du mouvement.

Les jouets optiques remontent au début du XIXe siècle. Le jouet original relatant au mieux cette expérience se nomme le Thaumatrope. Inventé par le Dr Paris et le Dr Filton, il fut commercialisé en 1825 et se constitue d'un disque qui tourne sur lui-même, lié par deux fils, sur lequel des images sont peintes ou dessinées

En 1860, Pierre Hubert Desvignes, en publiant de nombreux petits livres à effeuiller rapidement avec le pouce pour donner l'illusion du mouvement aux vignettes dessinées, invente le Folioscope.

À la suite de nombreuses tentatives et inventions, comme le Phénakisticope, le Stroboscope, le Zootrope, le Praxinoscope est breveté par Emile Reynaud le 21 décembre 1877. Les images, dessinées par lui-même sur des bandes sont d'une plus grande clarté et le mouvement est moins saccadé. Il le commercialise en 1878



Fig. 2. — Le Praxinoscope.

Illustration du Praxinoscope de E. Reynaud

PRÉ-CINÉMA

LA PHOTOGRAPHIE

La photographie est intimement liée à l'histoire du cinéma. Au début du XIXe siècle, la 'caméra obscura' est bien connue des scientifiques et dans tous les esprits savants.

1822 : Nicéphore Niepce arrive à fixer une image considérée comme la première photographie.

1839 : Louis Daguerre aidé par Niepce jusqu'en 1833 invente le daguer-réotype. L'image est alors fixée sur plaque d'argent.

1850 : Le verre devient le support des négatifs, les procédés s'améliorent, et la photographie devient instantanée.

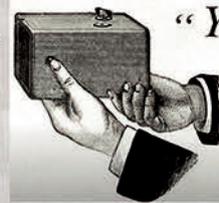
1887 : Avec l'arrivée du film souple, ruban de 70 mm, repris par George Eastman, créé par le pasteur Hannibal Goodwin, la photographie aboutit à un niveau technique permettant la genèse du cinéma.

1888 : George Eastman invente un appareil photographique pour tous. Il crée pour l'occasion une marque au nom facile et universel : 'Kodak'.



Première photographie de Nicéphore Niepce

The Kodak Camera



*"You press the button,
we do the rest."*

OR YOU CAN DO IT YOURSELF.

The only camera that anybody
can use without instructions. As
convenient to carry as an ordinary

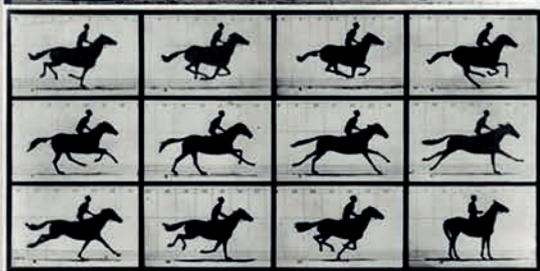
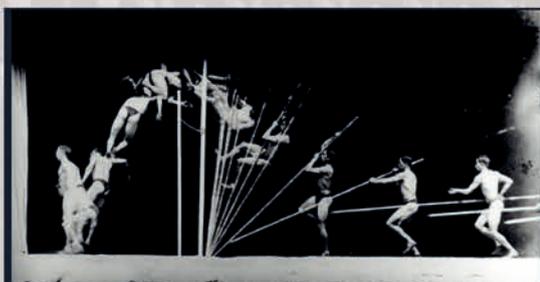
Publicité Kodak 1896

LA CHRONOPHOTOGRAPHIE

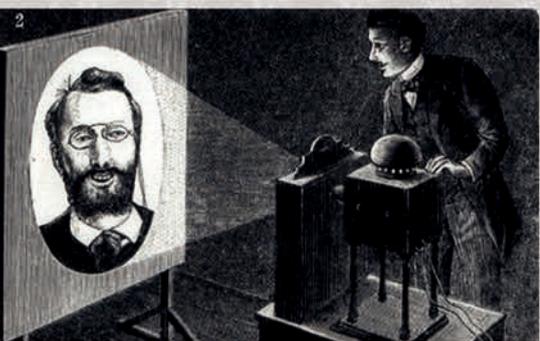
Une partie du domaine photographique va se mettre au service de la science afin d'étudier le mouvement. C'est ce que l'on va appeler la chronophotographie.

Le premier à utiliser ce procédé est l'astronome Jules Janssen afin d'étudier le passage de Vénus devant le Soleil le 8 décembre 1874.

En 1873, Leland Stanford, ex-gouverneur de Californie, amateur d'équitation, demande au photographe Eadward James Muybridge d'étudier le mouvement du cheval au galop qui à l'époque faisait polémique. À la suite de cela, le Zoopraxiscope est inventé afin de projeter ses recherches sur divers animaux.



Etude du mouvement Muybridge



Phonoscope de Demeny

Etienne Jules Marey après avoir rencontré Muybridge en 1881, construira un fusil photographique en 1882 permettant l'étude du mouvement des oiseaux.

En mai 1892, Marey avec Georges Demeny, alors son préparateur, conçoivent un appareil pour projeter les bandes chronophotographiques qui sera breveté en juin 1893. Ce dernier, qui divergeait des points de vue de Marey, s'intéressera plus à la diction et au langage et créa en 1891, le Phonoscope.

AVANT 1910 ...



Kinétographe
de T. Edison 1891

Le 24 août 1891, Thomas Edison, alors inventeur du phonographe, brevète le Kinétographe en reprenant les travaux de Marey et Muybridge, avec l'invention du ruban souple de Eastman. Cette caméra employait un film souple de 35 mm perforé avec un système d'accroche par l'intermédiaire d'une roue à rochet.

En 1893, le Kinétoscope est inventé pour visualiser dans une caisse de bois les films du Kinétographe. Mais cette dernière sera concurrencée par le cinématographe des frères Lumière breveté le 13 février 1895 capable de projeter, au dispositif à griffe plus robuste, et qui avait la particularité de pouvoir régler l'intensité lumineuse grâce à un obturateur rotatif et ainsi tourner en toute saison.



Film souple 35 mm

Les frères Lumière, en exposant leur cinéma dans les fêtes foraines, on permit à la chronophotographie de devenir cinéma et aux expérimentations de devenir commercialisation. Les frères Lumière, avec cet outil voulaient sensibiliser une clientèle bourgeoise qu'ils voyaient comme de potentiels acheteurs. Le 28 décembre 1895, les frères Lumière organisent la première séance publique du cinématographe. Cette date sera reconnue comme étant la naissance du cinéma.



Cinématographe
des frères Lumière 1895

La course et la concurrence face à un potentiel 'cinéma chez soi' et un développement des caméras 35 mm à usage privé sont encore à l'état embryonnaire. Le Kinora, spécialement inventé par les frères Lumière en 1896 pour les amateurs peu aisés voulant le 'cinéma chez soi', est conçu comme un outil permettant, à la manière d'un Folioscope, de feuilleter une série de photographies.



Kinora des frères Lumière 1896

1910 - 1920

En 1912, est commercialisée la caméra spéciale pour créer ses propres Kinora par la firme Bond's. Au même moment, la maison Pathé Frères commercialise le projecteur Kok, le tout premier cinématographe de salon avec une bobine ininflammable de 28 mm, mais celle-ci ne réduit pas le coût puisque ce format d'image se trouve être aussi cher que le 35 mm.



Caméra pour Kinora de chez Bond's 1912

En 1913, la caméra Pathé Kok pour l'amateur fait son apparition, Charles Pathé est conscient que le marché du cinéma amateur est lucratif. Dans les années 1910, la maison Debrie développe de nombreuses caméras 35 mm pour amateur dont les modèles Parvo.



Publicité pour le projecteur Pathé-Kok



Caméra Debrie Parvo L de 1913



Camera Pathé Kok de 1913

Toutes ces tentatives et ces caméras n'eurent pas un franc succès en raison de l'inflammabilité des bobines 35 mm et le coût très élevé de ce matériel et de ces procédés de développement qui devait être effectué par le cinéaste amateur lui-même, les laboratoires professionnels étant très peu en vogue à cette époque. Précisons également que la Première Guerre mondiale enlève le marché du cinéma dans quatre années de terreur. Les usines Pathé servent à la production de l'armement. La nitro-cellulose utilisée pour fabriquer les pellicules est réquisitionnée pour créer des explosifs.



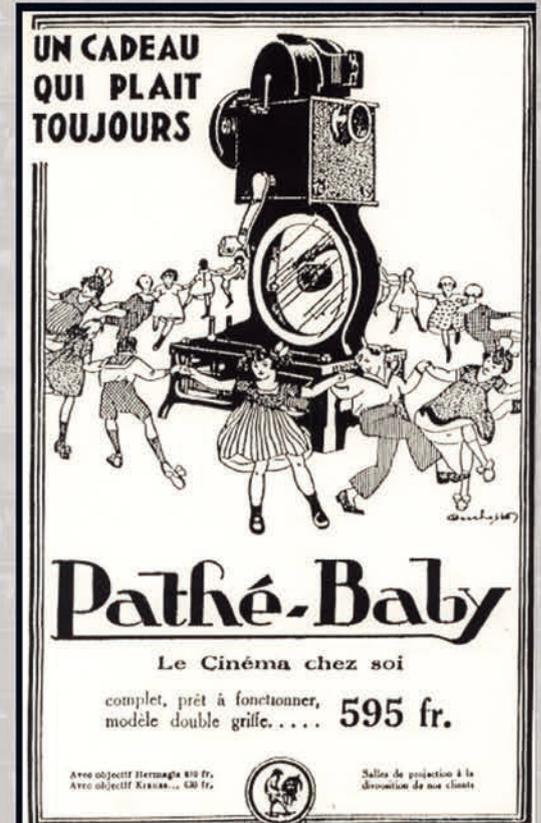
1920 - 1930

C'est à la période des années folles (1919-1929) que la pellicule 9,5 mm fait son apparition. Celle-ci marquera à jamais l'histoire du cinéma amateur.

En 1922, pendant que la France est gouvernée par la IIIe République et que la « der des der » est encore dans toutes les mémoires, le projecteur Pathé Baby est commercialisé pour les étrennes de Noël 1922.

La maison Pathé décide de réduire la largeur du format. Le cinéma chez soi, sans danger, facile à utiliser, peu coûteux est une réussite. De nombreux films de fiction de l'époque vont alors être vendus aux formats 9,5 mm, un catalogue permet aux personnes de commander divers films proposés. Ces films sont des réductions de films d'archives 35 mm de Pathé.

En introduisant dans les foyers leurs projecteurs, tel un cheval de Troie, Pathé aspire à développer maintenant la caméra en supplément et en continuité.



Publicité pour le projecteur Pathé Baby



Publicité pour la caméra Pathé Baby

C'est ainsi qu'en 1924, la firme Pathé commercialise la Pathé Baby, une caméra à manivelle, qui permet de filmer en 9,5 mm sur des bobines vierges.

Le premier film de famille connu à ce jour est celui réalisé par l'un des proches de Charles Pathé, avec pour sujet le mariage de Georges Moreau le 25 janvier 1923.

C'est ainsi que se développe non sans difficultés, le film familial, ludique puisque cette caméra est fréquemment envisagée comme un gadget amusant. En 1928, la manivelle fut remplacée par un entraînement à ressort, la caméra est désormais facile à prendre en main, le 9,5 mm demeurera longtemps l'unique format en France.

1920 - 1930

De l'autre côté de l'Atlantique, la course au cinéma amateur est également engagée. Le 15 juin 1923, la toute première caméra à manivelle est lancée sur le marché par la société Victor Ciné caméra, utilisant le format 16 mm CinéKodak.

Le 1er octobre 1924, la caméra Ciné-Kodak et le Kodoscope font leur apparition. Kodak avait déjà eu un franc succès pour la photographie amateur, c'est tout naturellement qu'il fut l'un des pionniers du cinéma amateur outre-atlantique.

Tout comme la firme Pathé en France, Kodak assure le développement de ses films qui sont d'une grande qualité.

BELL & HOWELL
FILMO
The finest ciné apparatus in the world

GIVE the best you can—and that is Filmo, because the pleasure it brings lasts a lifetime. Making and showing pictures is infinitely easy with Filmo because Bell & Howell's 25 years' experience in cine manufacture are concentrated in Filmo Cameras and Projectors, giving more refinements, greater ease of manipulation and better results. Write for literature giving full particulars, from your dealer or the Manufacturers.

FROM ALL HIGH CLASS PHOTOGRAPHIC DEALERS

Publicité pour la caméra Filmo 16mm

SIX REASONS
WHY YOU WILL LIKE
CINÉ-KODAK
MODEL BB
f.1.9

CINÉ KODAK MODEL BB, f.1.9.
In every respect except size, quality, price, space and price, Model BB, f.1.9 is identical with Model B, f.1.9. All details beyond this size are in black.
The f.1.9 lens is optical ground glass, giving sharp images of the subject, but with soft, pleasing shadows.
By using the built-in speed feature, the speed may be taken between 1/25 and 1/1000.
Model BB, f.1.9, is equipped only in black, or f.1.9, in chrome, with the f.1.9 lens.
A complete manual with Bell Model BB, f.1.9, fully explains the operation of the camera when photographing amateurs, also the care of the camera and its film.

EASTMAN KODAK COMPANY
Rochester, N. Y.

Publicité pour la Ciné-Kodak BB 16mm

À la fin de l'année 1923, Bell Et Howell, lance la Filmo. Il s'agit de la toute première caméra 16 mm à ressort.

La fameuse caméra Ciné Kodak B conçue spécialement pour George Eastman est mise sur le marché en 1925.

Puis en 1926, Agfa développe la caméra 16 mm à cassette. En Europe, de nombreux pays fabriqueront des caméras pour amateur au format 16 mm comme l'Allemagne avec le Kinamo S 10 de Zeiss Ikon en 1928, ou bien encore la caméra Bolex Auto Cinéma en Suisse par la Bol SA de Genève.

La maison Paillard rachètera en 1930 l'exploitation des appareils Bolex.

1930 - 1940

Au début des années 30, la course entre le 16 mm et le 9,5 mm continue. En juillet 1932, le format 8 mm de la firme Kodak fait son apparition aux USA avec la vente de la caméra ciné Kodak Eight. L'apparition du 8 mm est une des conséquences éloignées de la crise économique engendrée par le krach boursier de Wall Street le 24 octobre 1929. La firme Kodak cherche alors, en plus de concurrencer le 9,5 mm français, à fabriquer des bobines moins coûteuses pour les cinéastes amateurs américains qui ne peuvent plus se permettre de filmer en 16 mm. La minute de projection d'un film 8 mm coûte un tiers du format 16 mm.

Le cinéma 8 mm connaîtra un vif succès aux USA. En Europe, il y aura toutefois quelques difficultés quant à l'implantation du 8 mm face au 9,5 mm.

En 1936, la Bolex H8 et la Bolex H16 font leurs apparitions en Suisse, considérées comme de vrais bijoux d'horlogerie cinématographique.

En 1936, le 8 mm en couleur fait son entrée avec le Kodachrome pendant que la première caméra 16 mm à enregistrement de son direct par voie optique apparaît avec la caméra RCA Sound aux USA.



Cartouche de Kodachrome



Publicité pour la ciné kodak Eight, Juillet 48



En 1939, la caméra Bolex Paillard H16 accompagne une équipe d'alpinistes suisses jusqu'au sommet du mont Dunagiri à plus de 7000 m d'altitude.

Jeune cinéaste avec une caméra Bolex H16

1940 - 1960

LES ANNÉES 40 ...

Pendant la guerre, certains films amateurs ont été tournés offrant un témoignage incroyable de la vie notamment sous l'occupation allemande en France. Les cinéastes amateurs se retrouvent livrés à filmer et consolider leur histoire familiale au milieu de la grande Histoire. Le témoignage fourni sur ces bobines est d'une véracité incroyable, sans parti pris, c'est une véritable archive d'histoire.

Le 9,5 mm est petit à petit remplacé par le 8 mm. En 1947, l'Amérique puissante et triomphante, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, voulant dicter son mode de vie aux pays d'Europe en reconstruction par l'intermédiaire du plan Marshall, impose également ses industries dont la firme Kodak. La société de consommation émergente de l'après-guerre permet aux cinéastes amateurs de disposer de temps de loisirs. Ce qui va occasionner le développement d'une publicité qui aura pour sujet ces mêmes loisirs afin d'intégrer au mieux l'acte de filmer comme faisant partie de la quotidienneté familiale.



CINÉKODAK SPECIAL making a training film on the great second stage of the Naval laboratory at Anacostia.

A great war camera — the "SPECIAL," leader of all Ciné-Kodaks

If you are an advanced amateur, you have long known Ciné-Kodak Special as the movie camera that "has everything." Its combination of great qualities makes it far and away the finest instrument for advanced 16-mm. movie-making ever produced.

If you are a doctor, physician, biologist — you are familiar with the Special's remarkable adaptability in recording and demonstrating all kinds of scientific work.

And now — as a great war camera — Ciné-Kodak Special is again demonstrating its tremendous versatility.

Hundreds of these Specials are in Army, Navy, and Air Force hands today, contributing to the most complete war record ever attempted. The Special's adaptability to the toughest and most varied conditions gives it a very great range of war uses — from filming actions on Navy ships, and with our Army at the front, to making educational and instruction films in the great Naval laboratory at Anacostia, as shown in the picture above.

Your own Ciné-Kodak is a blood brother of this great war camera. Take care of it. Use it, these days of limited film, to make mementos of the home front, for your soldier or sailor to see on his return. — Eastman Kodak Company, Rochester, N. Y.

Ciné-Kodak
EASTMAN'S FINER
HOME MOVIE CAMERA

Publicité pour la Ciné-Kodak Special, 1944

LES ANNÉES 50 ...



Colorama apposé dans le hall du Grand Central à New York, un véritable Way of Life de Kodak, 1950

Dans les années 50, Kodak avec les formats 8 mm et 16 mm domine le marché du cinéma amateur même si le 9,5 mm reste en retrait, il est également encore très présent. En 1951, Marcel Beaulieu lance sa propre société avec la caméra Beaulieu M16. La société Allemande Bauer qui se fera connaître surtout pour ses caméras Super 8 à la fin des années 60 se lance dans l'aventure en proposant la caméra 88B en 8 mm fabriquée en 1954. C'est aussi le début de la télévision couleur au sein des foyers américains, celle-ci aura un impact important sur la façon d'appréhender la captation amateur.

1960 - 1970

Un article de la revue cinéma 61* témoigne de l'engouement obtenu par une telle pratique amateur :
 « Nos concitoyens s'adonnent par centaines de milliers aux joies de la création visuelle. Sitôt fait leur apprentissage de la photographie, les voilà qui manipulent pour leur seul plaisir et suivant leur propre inspiration les caméras de format réduit : 8 mm, 9,5 mm et même 16 mm, pour composer des films dont la valeur et l'originalité surprendraient dans certains cas nos techniciens professionnels les plus avertis. »

Puis en 1965, en substitut du 8 mm, Kodak lance un format qui va bouleverser l'histoire du cinéma amateur, le Super 8. Il est de la même largeur que son prédécesseur, mais avec des perforations moins grandes. Une véritable démocratisation est engendrée par l'arrivée de ce format de pellicule.

La première caméra super 8 se nomme l'Instamatic de chez Kodak en 1965.

Publicité pour la Beaulieu S2008



Single 8 de Fuji



En 1967, une firme japonaise du nom de Sony développe alors le Portapak DV2400 qui inaugure le tout début de la vidéo amateur avec les toutes premières caméras accompagnées de magnétoscopes. Mais il faudra encore attendre une dizaine d'années pour que cela devienne le nouveau paradigme de la captation audiovisuelle amateur.



Publicité pour la Kodak instamatic

La caméra Beaulieu S2008 fut présentée à l'exposition internationale de New York IPEX le 1er Mai 1965. C'était réellement la première caméra européenne au format Super 8, étudiée et mise au point avant que ce format n'apparaisse commercialement sur le marché européen.

En 1968, le Single 8, concurrent japonais du Super 8, de Fuji fait sa place sur le marché.

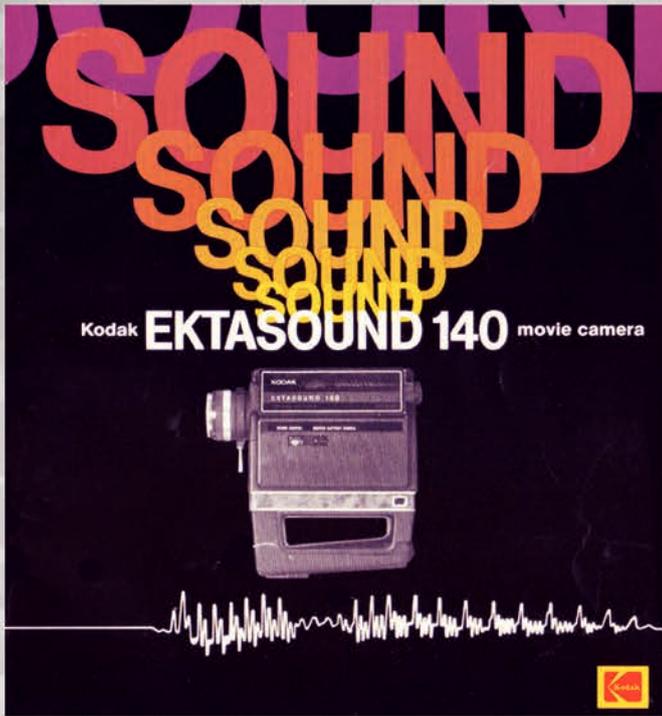
Publicité pour la caméra Sony Portapak DV2400



*En page 72, Article de février 1961

1970 - 1980

Les années 70 sont peut-être celles de l'apogée et du déclin du Super 8 qui devient pourtant sonore en 1973. Un renouveau s'opère dans l'histoire des formats du cinéma amateur, car en effet, les bandes magnétiques font leurs arrivées.



Manuel d'instruction de la Kodak Ektasound 140, 1973

La vidéo amateur offre un nouveau marché. Ce sont des firmes japonaises qui vont tenter l'aventure. En 1975, un format cassette à bande magnétique voit le jour avec comme volonté de permettre des enregistrements à la télévision, la Betamax. Puis en 1976, JVC lance le format VHS, inspiré lui-même d'un format pour professionnels que l'on nomme U-matic sorti en 1971. La VHS remportera un énorme succès par rapport à la Betamax. La différence se situe dans la durée de l'enregistrement. En effet, malgré la meilleure qualité d'image qu'offre la Betamax, elle ne permet pas d'enregistrer plus d'une heure et son prix est plus élevé que la VHS capable d'enregistrer cinq heures d'affilée.

En 1973, le Super 8 sonore apparaît avec l'ajout d'une bande magnétique sur les bobines, mais sera très peu utilisé dans le cinéma amateur, car la venue de la vidéo analogique dans les années 80 fera disparaître le Super 8 sonore de manière prématurée. Le son du Super 8 sonore était de piètre qualité, de plus cette nouvelle technologie exigeait aux amateurs de réinvestir dans de nouveaux matériels adéquats, comme un projecteur sonore adapté. Il est possible que bon nombre d'entre eux aient directement réinvesti dans la vidéo analogique.



Cassette Bétamax de la firme Sony 1975



Le format VHS de la firme JVC sorti en 1976

1980 - 1990



Publicité pour Caméra JVC VHS

En 1983, Sony commercialise la toute première caméra avec magnétoscope incorporé, qu'il nomme camé-scope, la Betamovie, capable d'accueillir une cassette Betamax. Toutefois ce caméscope aura l'unique capacité d'enregistrer et non de lire ou relire la cassette à l'intérieur de l'appareil.



Publicité pour la Bétamovie de 1983



Cassette Vidéo 8

En 1985, JVC commercialise des caméscopes VHS, qui dès l'origine, eurent une capacité de lecture des cassettes VHS dans l'appareil. La même année, Sony devant ce nouvel échec s'associe à d'autres constructeurs afin de développer un caméscope concurrent du VHS, avec un format réduit, le Vidéo 8 aux cassettes plus petites, grâce à une bande magnétique de 8 mm, contrairement au 12,7 mm des VHS.

JVC domine le marché avec l'apparition du VHS-C, des cassettes au format réduit, que l'on peut lire avec un adaptateur sur n'importe quel magnétoscope.



Adaptateur VHS /VHS-C de la firme JVC

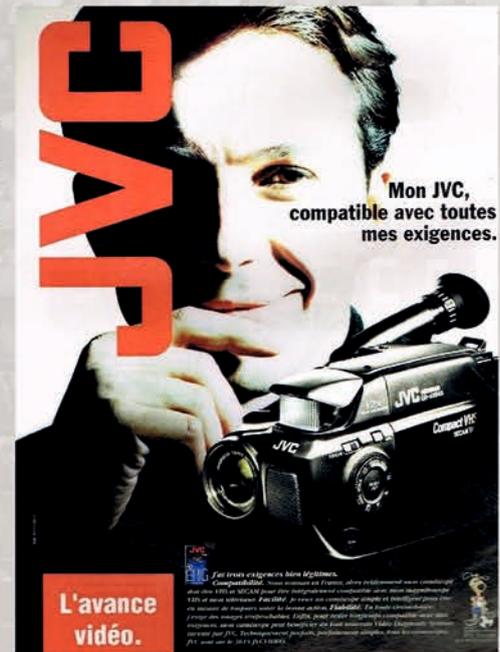
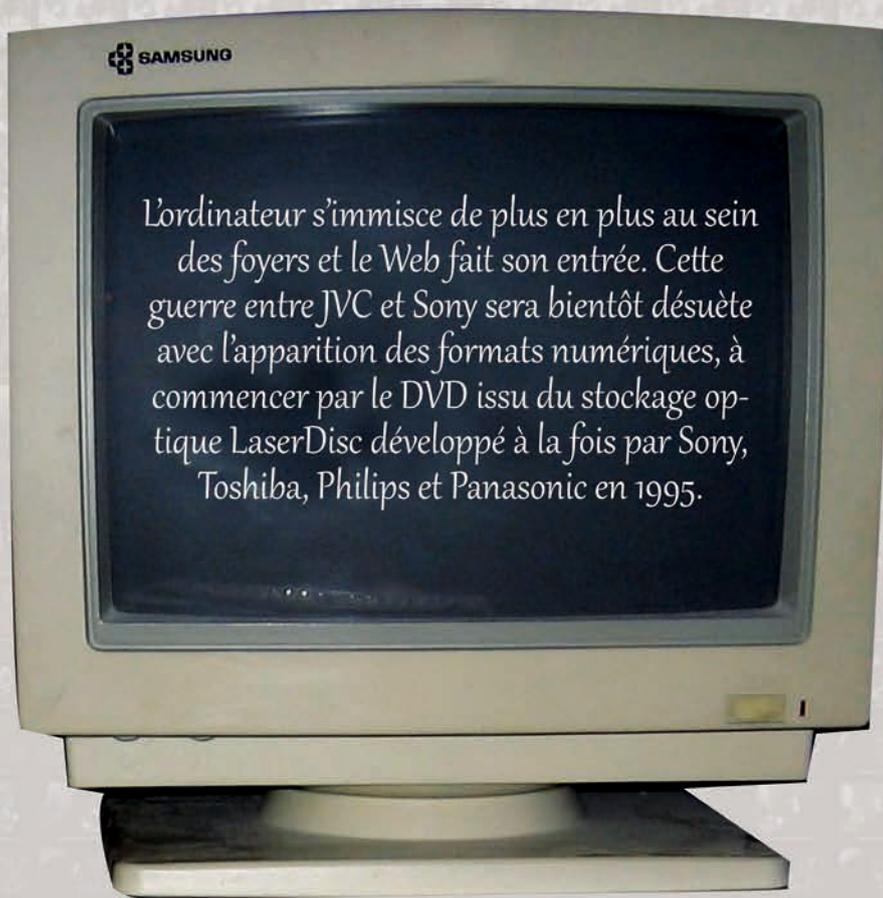
S'ensuit une véritable course à la fin des années 80. En 1989, le Hi8, format descendant du Vidéo 8, présente une meilleure qualité d'image. Sortis en 1987, les formats S-VHS et SVHS-C croisent du format VHS et du format VHS-C, offrent également un meilleur rendu et finira par avoir le dernier mot.

1990 - 2000



Le 8 juillet 1990, l'émission vidéo Gag est diffusée tous les dimanches à 19h30 sur les téléviseurs. Le prix du gagnant de l'émission est un caméscope Canon E6 Canovision Hi8, TFi ayant un partenariat avec la marque.

Mais malgré les efforts du Hi8, c'est le format VHS-C de JVC qui deviendra petit à petit le format normé de la vidéo familiale durant une bonne partie des années 90.



Publicité pour le caméscope JVC de 1994

La guerre des formats a pris véritablement fin à l'international Funkausstellung 1995 de Berlin, principal salon européen où tous les grands industriels de l'électronique se sont mis d'accord pour un standard commun pourtant signé Sony, le Digital Vidéo, plus connu sous le nom de DV.

En 1996, le format MiniDV fait son apparition, c'est le début de la démocratisation de la bande magnétique numérique qui aura un franc succès auprès des futur cinéastes amateurs du XXIème siècle.

La cassette miniDV signé Sony.



2000 - 2005



Carte SD

En janvier 2000, Toshiba, Panasonic et Sandisk créent une alliance industrielle afin de mettre au point la carte mémoire SD.

On assiste alors à une multitude de caméscopes numériques utilisant trois technologies différentes.

En 2001, les caméscopes DVD à stockage optique (DVD, Mini DVD) entrent sur le marché.



Publicité Sony Handycam MiniDVD 2002

La même année, les caméscopes à bande magnétique numérique (Mini DV) et les caméscopes à cartes mémoires SD encore fragiles sur le marché, vont tenter de rivaliser. Ce seront pourtant ces dernières qui vont avoir un immense succès auprès du public.

En 2003, la marque Samsung présente le tout premier téléphone-caméscope, le SHC-V310. La même année, le format Mini SD est lancé par la marque Sandisk pour renforcer la capacité de stockage des téléphones portables.

Le HDV en 2003 sera la première vidéo haute qualité pour le grand public.

HDV

Logo du format vidéo HDV



Téléphone Samsung SHC-V310

Publicité GoPro internet



En 2004, les Action-Cams lancées par la firme américaine GoPro sont idéales pour filmer ses exploits sportifs ou ses paysages de balades en vacances. Avec ce dispositif, une autre forme de vidéo amateur est favorisée, celle de l'auto-filmage.



2005 - 2010



Publicité Nokia N-90

Pendant que l'acte de faire de l'égo-portrait appelé 'Selfie' apparaît et devient une pratique courante, SanDisk crée en 2005 le format Micro SD qui va permettre aux téléphones portables de se développer sur le plan du stockage et ainsi favoriser la vidéo amateur.



Carte Micro SD

Ce qui permet à la société finlandaise Nokia de sortir le N-90 capable de filmer avec un capteur de 2 mégapixels. Il est considéré comme le premier téléphone intelligent dit 'Smartphone' capable d'enregistrer de la vidéo.

Lancé en 2006, YouTube est sans doute un tournant pour la vidéo amateur et sa diffusion. D'ailleurs, la toute première vidéo intitulée « Me at the zoo » postée le 23 avril 2005 par Jawed Karim (membre fondateur de l'entreprise) en est un très bon exemple...



Logo de la firme Youtube

En mai 2009, Canon sort l'un des tous premiers appareils photos numériques Reflex capablent d'enregistrer de la vidéo en Full HD, le Canon EOS 500D



Manuel d'instruction pour Canon

Le premier Smartphone à écran tactile à avoir la capacité de faire des enregistrements vidéo est l'iPhone 3Gs commercialisé par Apple le 8 juin 2009.



Publicité Apple pour l'Iphone 3Gs

C'est à la fin de cette décennie que l'on se rend compte que les téléphones portables et que les appareils photos numériques deviennent de plus en plus aptes à concurrencer la qualité d'image des caméscopes numériques.

2010 - 2020

En 2010, la fonction vidéo sur les appareils photos numériques s'impose désormais comme une règle indispensable. Le Canon 550D est le premier reflex grand public à intégrer un mode Full HD. Sa qualité d'image est meilleure que certains caméscopes numériques de milieu de gamme. Les appareils photos développent une qualité d'image qui va directement concurrencer les caméscopes.

Logos des applications :
Instagram, Snapchat et
Periscope



Smartphone

Lancées en 2010, 2011 et 2015, Instagram, Snapchat et Periscope deviennent les applications phares du net pour le partage de photos et de courtes vidéos instantanées et éphémères. Au même titre que les 'live' Facebook.

La photo et la vidéo sur Smartphone deviennent alors un enjeu crucial pour les constructeurs, les Smartphones ayant la capacité d'être connectés, le partage se fait instantanément ; c'est ainsi que les téléphones sont devenus les nouveaux maîtres de la captation amateur. De nos jours, il est difficilement envisageable de vivre sans un Smartphone dans la poche avec un enregistreur vidéo intégré capable d'immortaliser tout instant, à n'importe quel moment.



LG htc Evo 3D

En 2011, la vidéo 3D est mise au point chez LG, avec le HTC Evo 3D, mais ceci sera un échec cuisant pour la firme. Une guerre au nombre de pixels est enclenchée. Apple domine le marché du smartphone.

En 2014, l'iPhone 6, malgré sa très bonne qualité d'image, se fait malmené par ses concurrents, à savoir : le Samsung Galaxy S5, le Sony Xperia Z3 et le LG G3, puis le LG G4 en 2015. De plus avec l'apparition du 4K en 2012, le géant japonais Samsung sort le Galaxy Note 3 l'un des premiers smartphones à pouvoir enregistrer des vidéos en 4K.



iPhone 6

Pour combler les adeptes du Selfie, les constructeurs vont de plus en plus réfléchir à des systèmes de captation mettant en valeur le propriétaire de l'appareil. Un regard technologique sur soi, par soi, pour soi et pour diffuser instantanément à l'international sur les réseaux sociaux.

POUR CONCLURE ...

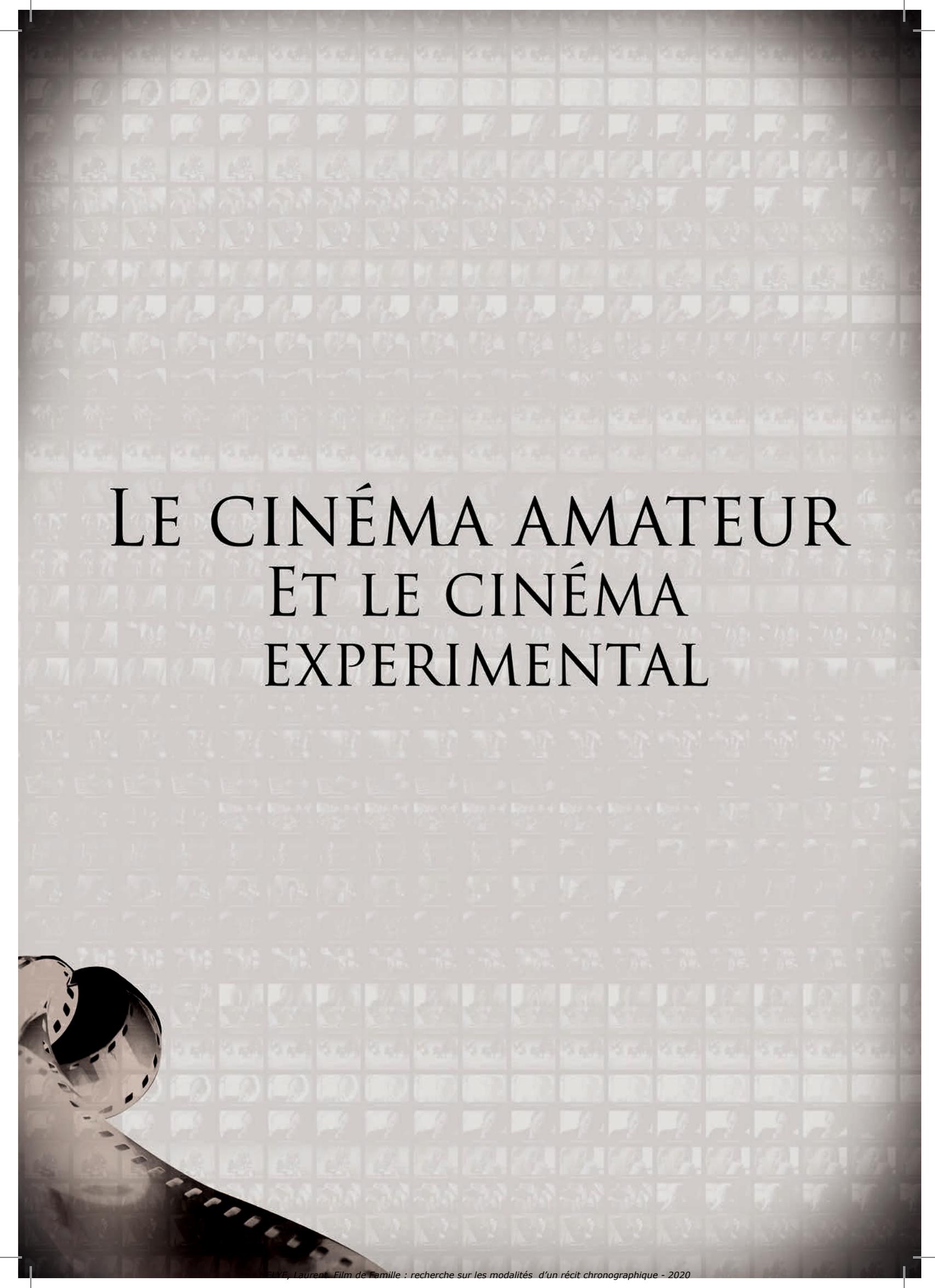
Il est évident que l'on est désormais bien loin de la notion de 'film de famille' à proprement parler.

Le film de famille a commencé son aventure avec de riches familles industrielles qui, prenant possession de cet outil, captaient au mieux les instants précieux de leurs vies familiales dans les années 20, 30 et 40. Puis dans les années 50, 60 voire 70, la société à majorité patriarcale possède encore une forte volonté de préserver une mémoire familiale sur pellicule avec des rituels de projection. On constate que même dans les années 80, 90, la captation audiovisuelle qu'offre la bande magnétique n'était plus uniquement l'apanage du père mais où la mère et les enfants pouvaient prendre possession de la vidéo et des rituels de diffusion sur moniteur TV, dans une famille qui a évolué.

Mais désormais, la famille est un concept fragile, les rituels de projection ou de diffusions n'existent plus et l'individu domine la motivation du marché actuel. De manière générale, l'accumulation de vidéos sur les smartphones a pour but une diffusion à l'international sur internet, le reste est bien souvent stocké en masse sur des disques durs externes toujours plus puissants.

Ironie du sort, au moment même où on se préoccupe de la sauvegarde des bobines dans les cinémathèques par exemple, (qu'elles soient 9,5/8/16 mm ou Super8 voire VHS) sur support numérique, de curieuses applications voient le jour notamment sous Android. En effet, certaines d'entre elles, comme VHS Camcorder, permettent d'imiter la qualité vidéo des caméscopes des années 80 ou bien encore comme iSupr8, qui, comme son nom l'indique, imite le grain du Super 8. Ce retour au grain et au son d'une image pellicule ou magnétique est peut-être dû à la dématérialisation rapide des supports modernes, mais aussi, à une intégration inconsciente par certains usagers du smartphone de cette histoire des formats et de leurs grains autant spécifiques que nostalgiques. Quelques-uns compensent ce manque, par une mise en chair virtuelle de l'image.

Mais désormais, l'heure est à l'individu qui construit et façonne sa propre histoire par ses propres images et ses propres vidéos sur internet ...



LE CINÉMA AMATEUR ET LE CINÉMA EXPERIMENTAL



LE FILM AMATEUR ET LE CINÉMA EXPERIMENTAL

Il est certain que le marché du film amateur, à l'origine de la conception de nombreuses caméras et bobines bon marché a élargi le monde du cinéma en le démocratisant. Il y a fort à parier que sans toutes ces évolutions techniques, bon nombre de cinéastes liés à des mouvements expérimentaux n'aurait pu s'exprimer.



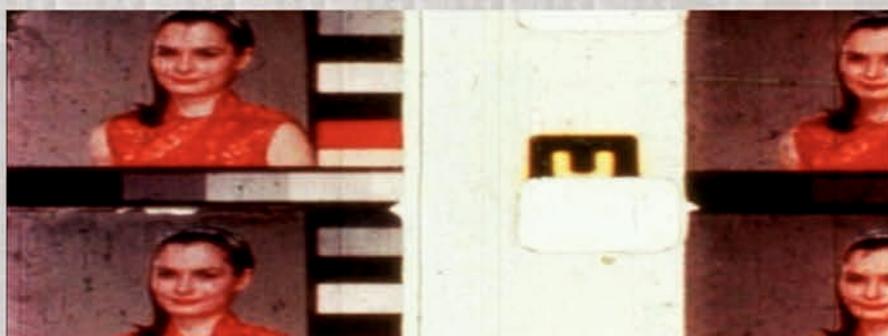
Maya Deren et sa Bolex H16



Marie Menken and her H16

Le cinéaste amateur ouvre la voie d'un tout autre cinéma. Grâce aux avancés technologiques, on peut filmer différemment et seul. Muni de sa caméra portable, tel un peintre avec son pinceau, l'amateur développe une pratique alternative du cinéma de la conception du film à sa projection. Ce qui favorise l'apparition de nouvelles tentatives de cinéastes expérimentaux se relevant parfois du post-surréalisme comme Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory-J Markopoulos ou bien encore Marie Menken.

Photogramme du film 'Film in which there appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.' George Landow, 1966



Au milieu des années 60, certains cinéastes vont développer une approche différente ; une approche du cinéma fondé sur la structure, sur la forme. Un cinéma que P.Adam Sitney nomme cinéma structurel. Des laboratoires de développement de pellicules indépendants favoriseront la venue de cette prise de liberté vis-à-vis de la bobine. On peut citer Peter Kubelka, George Landow, Andy Warhol, Michael Snow, Hollis Frampton, Ernie Gher, Joyce Wieland ou bien encore Tony Conrad.

LE FILM AMATEUR ET LE CINÉMA EXPERIMENTAL



Jonas Mekas in
Lithuania, 1971;
«A Dance with
Fred Astaire»

Arrivé en 1949 au USA et fervent défenseur du cinéma indépendant américain, Jonas Mekas, auteur du journal filmé, adopte comme matériel une Bolex H16. Chaque fois qu'il a un moment de répit, il prend sa caméra et filme une multitude de fragments de sa vie quotidienne.

L'effet de contingence provoqué par l'aspect fragmentaire de son journal filmé crée quelque chose de plus vrai, de plus proche de la vie qu'une narration qui serait construite ; la vie étant une série de contingences. Ainsi Mekas n'hésite pas à défier les canons du cinéma hollywoodien.

Il fait connaissance avec Maya Deren dans les années 50 et côtoie le monde du cinéma avant-garde américain. Dans son texte « Amateur versus Professional », Deren défend l'amateur qui fait quelque chose moins pour des nécessités pécuniaires que par amour et par passion.

En 1956, Jonas Mekas se rend au Living Théâtre à New York, pour la toute première projection d'un certain Stan Brakhage qui aura une influence importante dans le cinéma expérimental. Sa famille sera conviée dans ses films comme dans *Windows Water Baby Moving* en 1959.

Véritable avocat quant à la défense de l'amateurisme au sein du cinéma, il développera la pratique du Home Movie ; plus qu'un film de famille, c'est un cinéma qui lui colle à la peau, intrinsèque à sa propre vie. Il crée un cinéma lyrique du quotidien et dénoncera la stigmatisation de l'amateur dans le domaine cinématographique.



Stan Brakhage



'La tarte au citron',
J. Bartolomeo, 1994.

Plus récemment, on peut citer l'artiste Joël Bartolomeo qui filme son propre quotidien de 1991 à 1995 à des fins artistiques. Une confusion s'installe entre les instants artistiques captés vidéographiquement et la mémoire familiale. À l'aide de l'esthétique d'un caméscope VHS, l'artiste se positionne en véritable anthropologue du quotidien.

LE CINÉMA AMATEUR ET LE DOCUMENTAIRE



LE FILM AMATEUR ET LE DOCUMENTAIRE

Il n'y a maintenant plus de doute, le cinéma amateur est une mine d'or pour l'historien et le documentaliste. Car le film de famille, en plus de révéler des images en mouvement d'un contexte historique, d'un lieu plus ou moins précis et d'une date parfois discernable, contribue à mettre en évidence la conception d'un monde et d'une idéologie de l'époque.



Film amateur, 1947



Film amateur, 1953



Film amateur, 1932

En plus de pouvoir apprécier des images brutes et souvent pleines de véracité, un sociologue, un historien ou un documentaliste peut également s'intéresser au cadrage et aux pratiques familiales. Car le film de famille témoigne d'une histoire esthétique, politique, technologique et sociétale des modes de vie à une époque donnée. Ce qui offre beaucoup de ressources afin que ces films puissent être utilisés en témoin pour un documentaire historique.

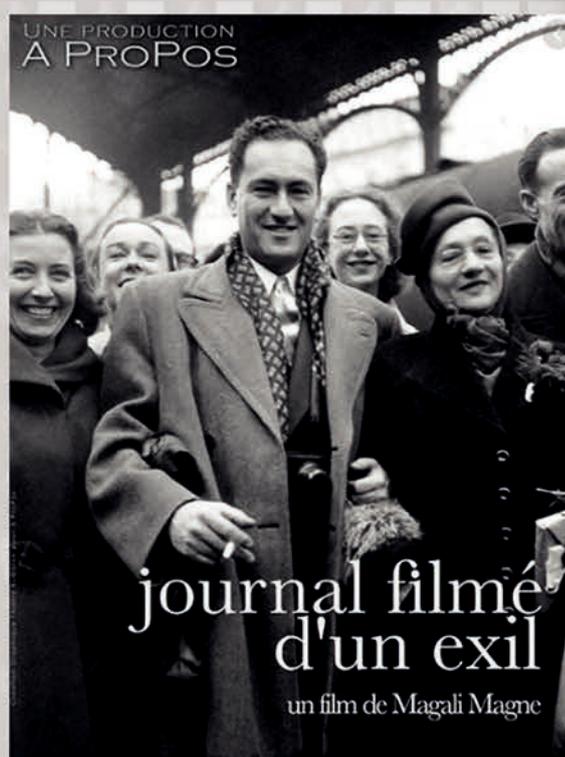


LE FILM AMATEUR ET LE DOCUMENTAIRE

Parfois, c'est l'inverse qui s'opère, une source familiale issue d'un film amateur peut engendrer un documentaire. C'est le cas du film « Journal filmé d'un exil » de Magali Magne.

Ce documentaire retrace l'histoire d'un jeune père autrichien d'origine juive, qui va acheter en 1938 une Eumig 8 mm afin de filmer son fils. Mais bien vite, les événements qui l'entourent vont se mêler à ses intentions premières. Et comme un véritable témoin de l'histoire avec un grand H qui se défile devant son objectif, Robert Bernas saisit un contexte difficile, traversant son histoire personnelle.

Dans tous les cas, qu'elle appuie les propos d'un documentaire ou qu'elle le constitue, la captation amateur est une source à la fois sincère et brute pour toute forme de témoignage. En atteste actuellement le nombre incessant de vidéos amateurs qui circulent utilisées par divers médias pour aiguïser leurs propos.



Jaquette DVD du documentaire, « Journal filmé d'un exil », de Magali Magne



Image prélevée sur
imagesociale.fr - 19/01/2019

Méfions-nous cependant de la télévision et d'internet qui sont très friands de ces vidéos amateurs brutes. Il y a une reconnaissance d'un citoyen commun, un individu qui a filmé et qui nous ressemble. Ces images, souvent de piètre qualité, sont chargées d'affect, et sans discuter nous y adhérons de manière quasi-aveuglement car nous sommes certains de l'authenticité a priori des faits.

D'ailleurs désormais quasiment tout le monde est en mesure de vendre ses images à une télévision ou à un média. Mais n'oublions pas que ces images sont soit, placées par un professionnel dans un montage télévisuel, soit présentées comme un fait avéré, commenté et énoncé sur internet. Dans les deux cas, la crainte d'un manque d'objectivité est présent.

LE CINÉMA AMATEUR ET LE CINÉMA DE FICTION



LE FILM AMATEUR ET LE FILM DE FICTION

Il serait exagéré de prétendre que le film amateur serait à l'origine du film de fiction. Toutefois, celui-ci a contribué à son évolution technique qui a pu permettre l'avènement d'un cinéma fictionnel par la suite. En effet, la première motivation des frères Lumières a été de concevoir un outil de captation idéale pour qu'une catégorie amateur et mondaine de la société française puisse avoir la capacité de générer ses propres films de famille. Les premiers films des inventeurs du cinématographe sont d'ailleurs des films de famille. Seulement, les frères Lumières sont des professionnels de la photographie et non pas du spectacle qui a la capacité d'engendrer un univers fictionnel comme le théâtre ou la prestidigitation. C'est en cela, qu'une scission s'opère entre l'origine du film amateur et du film de fiction.



Photogramme du film «Repas de bébé» de Louis Lumière -10 Juin 1895

LE FILM AMATEUR ET LE FILM DE FICTION



Le film de fiction est le résultat d'une opération effectuée par Georges Méliès qui s'est approprié le principe du cinématographe pour le mélanger au théâtre et à la prestidigitation et ainsi créer les premiers trucages avec des acteurs, des scènes, etc.

Même si les sources de motivation de la venue du cinéma étaient bien loin d'un souci narratif, deux industriels, Charles Pathé et de Léon Gaumont vont permettre au cinéma de passer d'un objet de fascination dans les foires à une véritable industrie. Ils développent à eux deux et dans un esprit de concurrence l'un envers l'autre ; la salle de cinéma, le premier héros comique avec Max Linder, le reportage, le journal d'actualité filmé, la couleur, le son synchronisé, la location de films, le dessin animé, les thrillers, les feuilletons ...

On peut constater que certains films de fiction ont recours à l'esthétique du film amateur comme :

Rebecca, Hitchcock, 1940

Le Voyeur, Powell, 1960

L'amateur, Kielowski, 1979

Festen, Vinterberg, 1998

Projet Blair Witch, Myrick & Sanchez, 1999

Caché, Haneke, 2005

Paris, Klapisch, 2008

Cloverfield, Reeves, 2008

District 9, Blomkamp, 2009

Paranormal Activity, Peli, 2009

Chronicle, Trank, 2012

Projet X, Nourizadeh, 2012



*«L'archive est un blanc, plus ou moins innocent,
destiné à être un jour comblé par une conscience.»*

D. Armogathe.

« Lorsque les appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur format immobile mais dans leurs mouvements, dans leurs actions, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. »

Article de presse du journal La Poste,
du 30 décembre 1885

Laurent Hélye



Nous sommes en 2012 : les films qui défilent sous mes yeux sont ceux tournés par mon grand-père et ils ne me laissent pas insensible. Je suis tout de suite charmé par le grain si spécifique de ces images, leur légèreté, leur sincérité. Je me dis alors que cette pratique cinématographique et familiale n'est plus très courante. Le paradigme a changé : comme si la caméra s'était retournée à 180 degrés, pour capter l'image de soi et la partager mondialement. C'était plus fort que moi : il fallait que je trouve un moyen de valoriser cette pratique cinématographique et familiale en préservant ces films de famille trop souvent destinés à l'oubli dans les greniers ou les fonds de tiroir. La sauvegarde du patrimoine audiovisuel est devenue pour moi une obsession. Je décidai donc de développer une méthode de préservation qui revalorise ces images vouées à l'abandon, en les retravaillant, en les sonorisant parfois, pour les réinjecter dans une sphère artistique. En effet, acclimater ces images privées dans un milieu public et artistique, c'est les soumettre à de nouveaux regards et par conséquent les redynamiser pour leur redonner vie. Concrètement, tout en drainant de multiples images familiales en mouvement, issues de bobines ou de bandes magnétiques, je crée des poèmes plastiques chronographiques. Ce sont des métrages plus ou moins longs, avec des jeux formels, sonores et visuels à visée poétique, évitant cependant les codes des films de fiction qui enlèveraient une partie de la véracité du film de famille. D'ailleurs, pourquoi le cinéma devrait-il forcément raconter des histoires ? Quoiqu'il en soit, cette recherche s'appuiera sur des analyses d'oeuvres du cinéma structurel (Landow, Conrad, Tscherkassky ...) et du cinéma expérimental (Mekas, Brakhage ...). Depuis les écrits théoriques sur le film de famille de Roger Odin et de Marie Thérèse Journot, peu de travaux semblent avoir été publiés sur le sujet. Cela tient-il à un abandon tendanciel de la notion de film de famille, à cause de l'usage de moyens numériques de captation de plus en plus nombreux et d'un accès de plus en plus facile et beaucoup plus individualisé ? Peut-être. Toujours est-il qu'à l'aide d'outils sémiologiques, une analyse du langage cinématographique est entreprise autour de ce cinéma familial et de ma pratique vidéographique, pour tenter de cerner les modalités d'un récit potentiel. Et nous verrons comment, la volonté de pérenniser artistiquement ces films de famille m'a amené à les faire tendre vers l'abstraction, pour éviter sans cesse le charme de la fiction vers laquelle nous pousse notre fonction fabulatrice. Cet ouvrage est donc motivé par une quête de véracité de l'image cinématographique et par un souci de sauvegarde de ce patrimoine audiovisuel.

Titre : Film de famille : recherche sur les modalités d'un récit chronographique.

Mots clés : Film de famille, sauvegarde, pratique vidéographique, fonction fabulatrice, abstraction.

Résumé : On est en 2012, et les films qui défilent sous mes yeux sont ceux tournés par mon grand-père. Je fus tout de suite charmé par leurs grains si spécifiques, leur légèreté voire leur sincérité. Mais je me rends compte que le film de famille n'est plus d'actualité. L'heure est au selfie ! C'était donc plus fort que moi, il fallait que je trouve un moyen de sauvegarder, de valoriser cette pratique en préservant certains de ces films de famille souvent destinés à l'oubli dans les greniers ou aux fonds des tiroirs. En faisant ce que j'appelle des poèmes plastiques chronographiques, je les réinjecte dans une sphère artistique. En effet, acclimater ces images privées dans un milieu public et artistique, c'est les soumettre à de nouveaux regards et par conséquent les redynamiser.

Afin de cerner les modalités d'un récit potentiel, une analyse du langage cinématographique est entreprise autour de ce cinéma familial. Et nous verrons en quoi cette volonté de pérenniser artistiquement ces films de famille m'a amené à les tendre vers l'abstraction pour éviter sans cesse le charme de la fiction vers laquelle nous pousse notre fonction fabulatrice. En effet, tenter de faire taire cette fonction fabulatrice, c'est tenter de valoriser l'image pour ce qu'elle est, et non pas pour ce que l'on veut qu'elle soit. Cet ouvrage est donc motivé à la fois, par une quête de la véracité de l'image cinématographique, mais aussi par un souci de sauvegarde de ce patrimoine audiovisuel.

Title : Home movie : research on the modalities of a chronographic narrative.

Keywords: Home movie, backup, videographic practice, fabulatory function, abstraction.

Abstract: It's 2012, and the films that are playing in front of me are the ones shot by my grandfather. I was immediately charmed by their so specific grains, their lightness and even their sincerity. But I realize that the home movie is no longer relevant. It's time for the selfie! So I couldn't help it, I had to find a way to safeguard and enhance this practice by preserving some of these home movies that are often destined to be forgotten in attics or drawer bottoms. By making what I call chronographic plastic poems, I reinject them into an artistic sphere. Indeed, to acclimatize these private images in a public and artistic environment is to submit them to new looks and consequently to revitalize them.

In order to identify the modalities of a potential narrative, an analysis of the cinematic language is undertaken around this family cinema. And we will see how this desire to artistically perpetuate these home movies led me to tend them towards abstraction in order to avoid the charm of fiction to which our fabulatory function pushes us. Indeed, trying to silence this fabulatory function is trying to value the image for what it is, and not for what we want it to be. This book is therefore motivated both by a quest for the veracity of the cinematographic image and by a concern to safeguard this audiovisual heritage.