

24 images

24 iMAGES

## Cinéma et vidéo Passages d'images

Philippe Dubois

---

Number 47, January–February 1990

Les années 80

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24709ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Dubois, P. (1990). Cinéma et vidéo : passages d'images. *24 images*, (47), 34–40.

PAR PHILIPPE DUBOIS\*

pour Alix

La vidéo a un peu plus de 25 ans. Un quart de siècle. Ce n'est évidemment pas un anniversaire (d'ailleurs il ne peut y avoir d'anniversaire en art). Mais c'est peut-être déjà une histoire. Quelle histoire? Au seuil des années 90, peut-on regarder cette histoire? Et peut-on regarder en arrière pour mieux entrevoir l'avenir? L'histoire et l'avenir de quoi? De «la vidéo»? Mais qu'est-ce au juste que «la vidéo»? Est-ce que ça existe, l'histoire d'un mot qui n'est même pas (ou si peu) un nom, un substantif, qui n'a pas de corps propre, puisqu'il est presque toujours employé comme un simple adjectif, un qualificatif accompagnateur de quelque chose qui n'est pas lui (on dit «cassette vidéo», «art vidéo», «caméra vidéo», «trucage ou effet vidéo», «document vidéo», «écran vidéo», etc.) — mais aussi, et non sans perversité, un mot qui vient d'un verbe, et même d'une forme conjuguée à la première personne du singulier d'un verbe quasi générique (*vidéo*: je vois). Autrement dit, «la vidéo» est une affaire éminemment trouble, un objet à l'identité flottante, à la fois bien peu de choses (une simple spécification d'autre chose qui est déjà là) et en même temps l'affirmation nette d'une action en train de s'accomplir (un regard de sujet).

Ce que ce texte voudrait, modestement, tenter, c'est un petit parcours dans cet écheveau de questions historiques et esthétiques, en suivant essentiellement un fil rouge bien déterminé: celui des relations entre «la vidéo» et le cinéma, vues du point de vue du cinéma (de l'intérieur de son champ), relations qui ont été, avec des enjeux bien différents, au centre des années 70 et 80 et qui redistribuent aujourd'hui les cartes dans le «paysage audiovisuel» contemporain.

#### LA VIDÉO TÉLÉCLASTE DES ORIGINES

Née dans la première moitié des années 60 (Paik, Vostell, Averty, les 3 pères fondateurs), la vidéo s'est définie d'emblée,

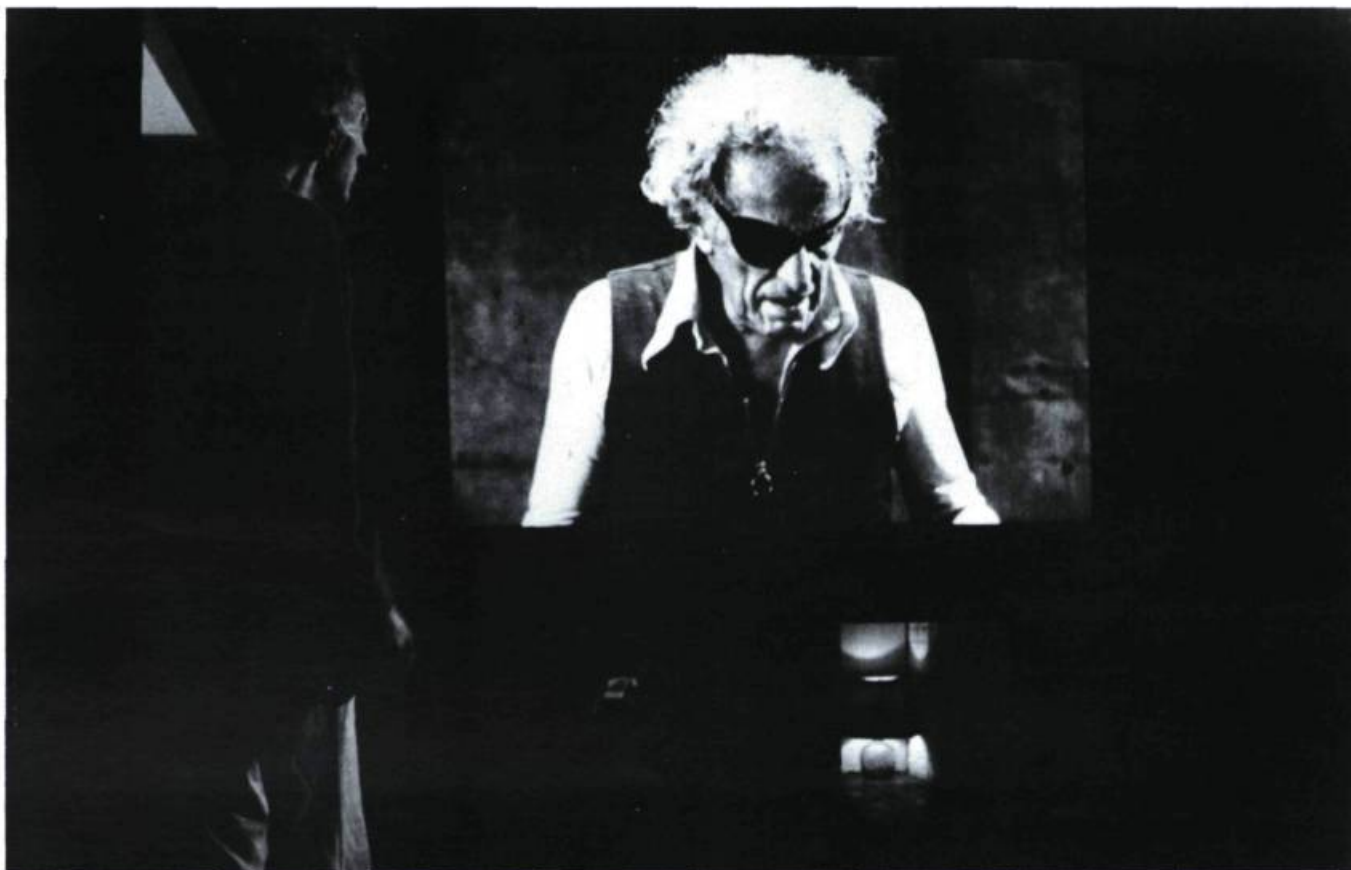
avant même d'avoir recours à une caméra ou à un magnétoscope, comme une arme *contre* (parfois tout contre, comme a dit Fargier) la télévision. Au cours de sa première décennie, la vidéo n'a eu, obsessionnellement, qu'une seule visée: la *téléclastie*. Détruire le meuble TV, s'attaquer à l'institution, dénoncer le dispositif, manipuler les programmes, détourner le flux électronique, triturer l'image elle-même. Cela a duré plus ou moins jusqu'au milieu des années 70, en synchronisme avec les mouvements radicaux de critique (sociale autant qu'artistique) de cette époque. À ce moment-là, le rapport de la vidéo au cinéma n'était pas encore au centre des préoccupations, ni des vidéastes (qui ne deviendront massivement *cinéphages* qu'avec les années 80) ni des cinéastes (qui ne prendront la mesure de la vidéo que dans le courant des années 70, avec une première visée spécifique, puis dans les années 80 avec une tout autre perspective). C'est cela qu'il s'agit à présent de détailler quelque peu.

#### LE CINÉMA DES ANNÉES 70 ET LES EXPÉRIENCES VIDÉO

Les années 70 sont particulièrement intéressantes parce qu'elles dessinent un trajet à la fois cohérent (finalisé) et complet (achevé) dans les relations que le cinéma a voulu entretenir avec l'image et le dispositif électroniques. Histoire d'une découverte, de quelques expériences toujours singulières, de rêves utopiques, et finalement d'une déception générale. On va suivre ces phases successives à travers les tentatives, souvent extrêmes, de six cinéastes majeurs de la modernité: Nicholas Ray, Jacques Tati, Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Michelangelo Antonioni et Francis Ford Coppola.

Des deux premiers nommés, qui appartiennent à une génération antérieure, qui ont été les contemporains du grand cinéma classique (par rapport auquel ils sont fondamentalement «décalés»), on s'intéressera surtout à leurs *derniers* films, ceux qui font





Nicholas Ray dans *Nick's Movie* (coréalisation: Wim Wenders). «Cinéma et vidéo»

la charnière (la notion de «dernier film» semble d'ailleurs avoir des rapports étroits avec la vidéo: point de butée, lieu ultime, horizon toujours inaccessible. Le trajet vidéo qu'on va suivre nous mènera de l'utopie à l'a-topie).

### NICHOLAS RAY OU L'ENCHEVÊTREMENT INTIME DES SUPPORTS

De 1971 à 1973, Nick Ray travaille avec ses étudiants de Harpur College à un film «collectif», totalement subjectif et personnel, mettant en scène leurs propres relations de professeur de cinéma à élèves. Le titre, typique et symbolique, est *We Can't Go Home Again*. Le scénario part d'un canevas écrit par une étudiante, Suzanne Schwarz, qui deviendra plus tard la dernière femme de Ray. Le montage (inachevé parce qu'inachevable) est mené, notamment, par Tom Farrel, qui restera un intime de Ray et sera, comme par hasard, «l'homme de la vidéo» si essentiel dans le film ultime de Ray, coréalisé avec Wim Wenders, *Nick's Movie* (voir plus loin). Présenté au Festival de Cannes en 1973, dans une version «provisoire» (il aurait été vu alors par Godard qui aurait pu en tirer des idées pour le dispositif de *Numéro deux*), il n'aurait plus guère été vu ensuite (ici et là, exceptionnellement, comme une semaine à Paris en 1979 lors de la mort de Ray) et est souvent considéré, dans les films ou les monographies sur le cinéaste, comme «un brouillon, un exercice», «une curiosité émouvante», bien plus que comme une œuvre reconnue et assumée. C'est que *We Can't Go Home Again* est évidemment un film-limite, limite à la fois, et consubstantiellement, dans le *sujet*

et dans la *forme*. La forme, en effet, est celle d'un absolu brassage des images et des supports. Le film est fait de tout, d'images anciennes, reprises, et d'images tournées pour la circonstance, d'images films, d'images vidéo, de photos refilmées au banc titre, de diapos, d'images film de tous les formats (35mm, 16mm, super 16, 8mm, super 8) et d'images vidéo de tous types (¼ pouce, ½ pouce, 2 pouces, standard, broadcast, etc), le tout brassé, mixé, transféré, repiqué, travaillé par des effets électroniques (Nam June Paik, à qui Ray vouait une grande admiration, a aidé Ray dans son travail de mixage, en lui fournissant la machine-synthétiseur qu'il venait d'inventer — c'est l'époque de *Global Groove*). Cela donne au film une apparence d'extrême éclatement visuel, comme une explosion de l'image. Expérience des limites aussi quant au sujet du film: *We Can't Go Home Again* est le film jusque-là le plus *intime* de Ray, celui où il se met en scène (et à nu) directement, frontalement (et même, déjà, dans son rapport symbolique à sa propre mort: à la fin du film, le professeur Ray se suicide devant ses étudiants impassibles). Il faut bien comprendre que ces deux dimensions de la limite, en un sens, n'en font qu'une, que l'expérience de la représentation de soi (autobiographie/autoportrait/autoréférentialité) et l'expérience de l'éclatement des supports, c'est la même expérience. *Le passage par la vidéo (et par les autres corps d'image) est le lieu et la condition de l'inscription éclatée du je comme corps dans la fiction cinématographique*. On y reviendra. On retiendra seulement pour l'instant que ce quasi dernier film de Ray représente à lui seul une des expériences les plus radicales de la décennie, poussant la représentation jusque dans ses derniers retranchements.





Jacques Tati dans son dernier film, *Parade*, qu'il tourna pour la télévision suédoise avec caméras électroniques.

PHOTO: CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

### JACQUES TATI OU LE CIRQUE ÉLECTRONIQUE

À la même époque où Ray «inachève» son film, Jacques Tati, autre grand expérimentateur en technologies de l'image (*Jour de fête* devait être — et sera peut-être un jour — le premier film en couleur, *Playtime* fut une expérience exceptionnelle par le 70mm et par le son stéréo huit pistes, etc.) réalise lui aussi son (vrai) dernier film : *Parade* (1974). Il s'agit d'une œuvre tournée pour la télévision suédoise, avec des caméras électroniques (le direct, le multicaméra, les prises continues), mais montée (ou plutôt pré-montée) comme un film, sur pellicule. Tati, par une sorte de réflexe encore très cinématographique, a fait transférer en 16mm les images vidéo utiles à son montage, histoire d'avoir un rapport «manuel», physique, à ses images et au corps organique de son montage. C'est ensuite, après cette maquette-film, qu'un montage électronique final a été réalisé pour la télé, cette bande magnétique «master» pouvant elle-même être retransférée pour le tirage de copies 35mm. Surtout *Parade* vaut comme film-anthologie de la «planète Tati»: ce n'est pas tant un film sur le cirque et le music-hall, comme on l'a dit, qu'un film *de* cirque (au sens plein du mot *de*): le cirque, le spectacle, la jonglerie, les rires, ne sont pas simplement représentés dans le film, ils *sont* le film lui-même. Les artistes sont partout, ce sont aussi bien les clowns et trapézistes proprement dits (les acteurs) que les peintres de décors (les techniciens) ou le présentateur-M. Loyal-Tati (le metteur en scène-cinéaste) ou encore le public d'enfants et d'adultes qui participent (les spectateurs). Et c'est le passage par la vidéo qui permet à Tati d'instituer cette équivalence fondamentale: ainsi une des plus belles scènes du film est celle des peintres de décors devenus jongleurs: en remplaçant les traditionnelles quilles des jongleurs par des pinceaux, Tati leur fait exécuter un numéro devant une grande toile de fond blanche; l'envol des pinceaux qui tourbillonnent dans l'air (figure chère à Tati: son burlesque tient dans l'art de prolonger les gestes et mouvements du corps dans l'espace par des instruments apparemment les plus quotidiens qui s'avèrent être des machines à poésie incomparables:

la bicyclette du facteur, la raquette de Hulot en vacances, etc.). Et ces pinceaux aériens qui virevoltent finissent par inscrire des traces, laisser des arabesques, qui ne sont pas des traces réelles sur la toile de fond de la scène, mais des inscriptions purement électroniques, produites par les machines vidéo sur l'image même du film. La vidéo est ce par quoi Tati peut enfin réaliser littéralement sa vieille métaphore: «Je fais des films exactement comme un peintre qui peint sa toile». *La vidéo, ou ce qui fait du cinéma une peinture*. On retrouvera cela avec Antonioni qui a poussé plus loin encore cette idée.

### JEAN-LUC GODARD OU LA VIDÉO INCRUSTÉE

Autre expérience majeure d'intégration de la vidéo dans le cinéma, et située juste au milieu des années 70: le travail de Jean-Luc Godard, en particulier dans un film comme *Numéro deux* (1975). Il s'agit d'une tentative (comme toujours avec Godard) d'intrication totale entre cinéma et vidéo: *Numéro deux* est un film qui ne nous montre les choses que par des écrans vidéo reflimés, qui apparaissent littéralement encastrés, incrustés dans le cadre noir de l'image de cinéma. «Deux», c'est «à la fois», c'est «et», c'est le cinéma *et* la vidéo, l'homme *et* la femme, les enfants *et* les parents, l'usine *et* le paysage, le cul *et* la politique, le son *et* l'image, etc. L'indiscernable et l'interférence. C'est l'idée même de *passage*, le passage des pensées autant que des formes. Peu de cinéastes ont incarné avec autant de constance et de force ce principe. Et la vidéo est chez Godard cela même qui fonde et autorise ce principe généralisé du passage. *La vidéo, ou la passe (et non l'impasse, comme on l'a trop souvent dit)*.

### NICHOLAS RAY ET WIM WENDERS: LE MONTAGE ALTERNE DES SUPPORTS

Retour sur Nicholas Ray, cette fois avec Wim Wenders, pour une nouvelle et nécessairement unique expérience des limites: *Nick's Movie (Lightning Over Water)* (1979-80). Nouvelle variation sur le «deux» (deux auteurs, qui sont les deux acteurs



Jean-Luc Godard sur un tournage vidéo récent soit *Les Français vus par...*Michelangelo Antonioni sur le tournage d'*Identification d'une femme*.

jouant leur propre rôle; deux titres; deux versions, l'une montée par Peter Przygoda en 1979, l'autre remontée par Wenders en 1980; des problématiques qui ne vont que par deux: l'Europe/l'Amérique, le Fils/le Père, la Vie/la Mort, la Fiction/le Documentaire, continuer/s'arrêter, etc.). Et puis surtout, de notre point de vue, deux supports: cinéma et vidéo. On en connaît l'histoire (voir le «journal de tournage» de Tom Farrel, l'homme de la vidéo): c'est au cours du tournage dans le loft new-yorkais de Ray que Wenders découvre les valeurs des images vidéo par rapport à celles du 35mm, et qu'il décide de les intégrer dans son film. Une intégration qui ne passera pas par une tentative réelle de mixage ou d'incrustation d'une image dans une autre (c'est là que Godard était déjà allé plus loin dans le sens des interférences et de l'indiscernable), mais qui va se fonder sur une logique franche d'*alternance*: les plans tournés en toute liberté avec la petite caméra Betamax vont venir se placer *entre* les plans lisses et bien construits de la caméra 35, avec des effets de montage alterné qui nous donneraient à voir comme les deux faces, les deux visages (parfois littéralement) d'une même «réalité»: *la vidéo, image sale, striée, instable, ontologiquement obscène, est ainsi donnée comme l'Autre, comme l'envers de l'image propre du cinéma*. Et l'alternance, le passage de l'un à l'autre, fonctionne comme une tentative désespérée de circonscrire un *sujet impossible*, la faille centrale, un double sujet qui est l'irreprésentable absolu: *le cinéma et la mort, tous deux effectivement en train de se faire*.

#### MICHELANGELO ANTONIONI: VERS UN NOUVEAU CORPS D'IMAGES

En cette même année 1980, un autre grand cinéaste européen découvre et expérimente à fond les techniques du filmage électronique: Michelangelo Antonioni, avec l'aide de la télévision italienne, réalise *Le mystère d'Oberwald* (adaptation de *L'aigle à deux têtes* de Jean Cocteau). Un sujet historique (une reine, un château, un poète anarchiste, des intrigues de cour, un drame d'amour) pour un cinéaste qui n'a d'autre objet que le monde

strictement contemporain et l'isolement des êtres? C'est, a expliqué Antonioni, pour prendre toute la distance utile par rapport au sujet (s'interdire d'investir là-dedans) et du même coup pour faire porter toute l'attention (et toute la tension) sur le traitement formel, c'est-à-dire, en l'occurrence, sur *le travail spécifique avec la couleur*, tel que le permet le dispositif vidéo. Dans *Le mystère d'Oberwald*, Antonioni s'est essayé, en tout arbitraire, à doter l'image des choses et des gens (les paysages et les corps) d'un nouveau corps de luminescence, une «*couleur des sentiments*» pour reprendre le titre d'un de ses projets non réalisés. Ouverture: une «*passion de paysage*» (la nuit, un ciel d'orage traversé d'éclairs et entièrement coloré en rouge par les machines, le sous-bois est vert sombre; le rouge s'étend, gagne la forêt, les chasseurs, le gibier qui n'est que le reflet de la «*tempête sentimentale*» qui va agiter les âmes des personnages (le rouge pénètre dans le château, comme un voleur, par la cheminée et le brasier, tandis que la fenêtre poussée par le vent laisse surgir de fulgurants coups de foudre électroniques...)). Ce film témoigne d'un sens extrême de l'expérience, d'une volonté d'essayer, en prenant tous les risques, de doter par transfert l'image cinéma d'un *autre corps*, nouveau, vécu alors comme presque vierge, dont on pouvait (presque) tout attendre. Désir d'une *véritable transsubstantiation des images*, qu'Antonioni revendiquait haut et clair: «*nous sommes les pionniers de nouvelles formes de cinéma; les technologies électroniques, encore balbutiantes vont évoluer très vite, il est clair que l'avenir permettra d'aller bien plus loin dans ce sens, etc.*»

#### DU RÊVE À LA DÉCEPTION

En fait, avec ce film, le fantasme d'une intégration de la vidéo au cinéma est devenu tel qu'on s'imagine être au début d'un âge nouveau où la vidéo va finir par s'identifier complètement au cinéma, fusionner avec lui, et même l'absorber et le remplacer. Le cheminement est explicite tout au long de ces années 70: passer de moments de confrontation simple (le montage alterné, le face à face entre vidéo et cinéma chez Wenders/Ray) à des moments





Francis Ford Coppola. «Coppola avait organisé une «preview» de *One from the Heart* pour la presse avant même que le premier tour de manivelle du tournage du film lui-même ait lieu»



*Speaking Parts* d'Atom Egoyan. «La vidéo comme garantie de label "branché"»

d'imbrication plus complexes et plus intimes (les encastresments de *Numéro deux*, les enchevêtrements inextricables de *We Can't Go Home Again*) pour aboutir à un rêve de fusion totale entre les deux supports et à une sorte de promesse pour l'avenir (Antonioni), voilà un parcours exemplaire. Ce qu'il faut bien noter, c'est qu'en fait ces expériences de mixité des supports et ces utopies sur la fusion en un nouveau «corps d'image» sont toutes restées quasi *uniques* (sinon lettres mortes), qu'elles n'ont pas eu de suite, qu'elles ne se sont pas développées comme annoncé, bref, qu'au lieu d'*inaugurer* quelque chose, elles apparaissent plutôt aujourd'hui comme *un terme*, un point d'aboutissement, une fin de parcours. L'utopie a ouvert la voie à la déception.

#### FRANCIS FORD COPPOLA OU LA PRÉ-VISION AVEUGLE

Justement, ce point de non-retour, le voilà. Il se joue au début des années 80 et aux États-Unis. Il est incarné par le grand rêve technologique du *cinéma électronique* tel que Francis Ford Coppola s'en est fait le chantre dans les années 1981-83 et dont l'expérience concrète s'est actualisée dans l'échec retentissant de *One From the Heart* (1982). Avec Coppola, l'outil électronique (la vidéo et l'informatique) a été, à cette époque, à ce point investi et fantasmé qu'il a dévoré le corps de l'image cinématographique, ne laissant plus subsister qu'un vague squelette froid et inerte. Cette dévoration vient notamment de ce désir fou, exacerbé par la technologie, d'une quasi totale *pré-vision* par la vidéo du film tout entier, un film non seulement écrit et découpé d'avance sur papier, mais «story-boardé», enregistré sur ordinateur, photographié en polaroid, animé par informatique, pré-tourné plan par plan en vidéo d'essai, préjoué, prémis en scène, prémonté, présonorisé — et même préprojeté en salle (on sait que pour le lancement publicitaire de *One From the Heart*, Coppola n'avait pas hésité à organiser une «pre-view» pour la presse avant même que le premier tour de manivelle du tournage du film lui-même ait lieu, lequel devait sortir achevé quinze jours plus tard!). C'est l'évidence, cette hystérisation de la *pré-vision* (suscitée par la vidéo) ne peut que mener à un *aveuglement* généralisé: prévoir à ce point, c'est s'interdire à tout jamais de vraiment voir (au mieux, on ne

peut, au tournage proprement dit, que *revivre*: tout film devient un remake de la *pré-vision* vidéo, et c'est le cinéma, c'est-à-dire le sens du regard éprouvé comme une découverte, qui a disparu entre les deux). De là, la totale déception d'un film comme *One From the Heart* où, comme dit Serge Daney, «l'image est (grâce à la vidéo) 'bien traitée' tandis que les acteurs sont (à cause de la vidéo) 'sous surveillance'... le divorce entre le corps de l'acteur et la matière de l'image est prononcé: c'est chacun pour soi... et il n'arrive plus rien aux humains, parce que c'est à l'image que tout arrive. L'image devient un personnage pathétique. Elle n'est plus donnée par la caméra, elle est fabriquée en dehors d'elle et sa «prévisualisation» par la vidéo est l'objet de ce qui reste d'amour dans le cœur sec des cinéastes... *One From the Heart* est un film maniériste sur l'impossibilité de rêver et Coppola un inventeur de dispositifs dans lesquels, le moment venu, il n'a plus rien à mettre» (*Libération*, 29/9/82). Autrement dit, avec Coppola, et le fantasma vidéologique américain qu'il incarne à lui seul, on a bouclé un itinéraire. Lui, le seul dont on pouvait penser que peut-être il aurait pu aller jusqu'au bout du rêve antonionien, jusqu'à l'irréversible du passage, il marque *la fin de l'utopie*. Après Coppola, fini les expériences d'intégration et de transsubstantiation des supports. *La vidéo ne sera pas le cinéma*, ni le cinéma la vidéo. Il aura fallu toute l'histoire du cinéma moderne et le passage pendant plus d'une décennie par des tentatives singulières de mixité ou des rêves de fusion, pour arriver à cette conclusion négative.

#### LES ANNÉES 80: VERS UNE SÉPARATION DES FORCES

C'est qu'en fait, l'enjeu de la vidéo pour le cinéma est *ailleurs*, ailleurs que dans une utopie qui ne peut que conduire à une atopie. La vidéo ne sera pas *dans* le cinéma. L'enjeu des interrelations va se déplacer tout au long des années 80 vers des domaines nouveaux, moins hantés par le mirage d'une imbrication des supports, et plus conscients d'une *séparation des forces*. Tout au long des «eighties», chacun va rester à sa place et chacun, *de là*, va regarder, scruter, s'émerveiller, recomposer, penser, contempler, évoquer l'autre, avec *la conscience de la distance* qui les sépare. De là, les quatre grandes voies qui me semblent caractériser dans son





Les années 80 de Chantal Akerman

ensemble la dernière décennie et que je voudrais passer en revue pour terminer.

### L'ESSAI VIDÉO SUR LE CINÉMA

Si les cinéastes ont relativement abandonné l'idée de faire leurs films *en vidéo*, ils n'ont pas pour autant délaissé complètement le médium électronique. Simplement ils s'en servent pour autre chose, *parallèlement* à leur travail de cinéaste de fiction. En particulier, ils l'utilisent comme un moyen privilégié de *réfléchir* (sur) le (leur) cinéma lui-même. La vidéo dans les années 80, pour des gens comme Godard ou comme Wenders, comme Alain Cavalier ou Chantal Akerman, est devenue l'outil d'expression presque spécifique d'une analyse, d'une interrogation, d'une recherche personnelle, d'un questionnement des cinéastes autour et au cœur de leur art. La vidéo comme lieu d'un *métadiscours* sur le cinéma. C'est sans aucun doute Godard qui a le plus fortement développé ce type de travail, au point même qu'on peut parler à son propos d'une véritable bi-polarisation de sa production dans les années 80: *d'un côté* les films, les grands classiques de la décennie, depuis *Sauve qui peut (la vie)* jusqu'à *Soigne ta droite*; de l'autre, et en parallèle, les vidéos, tout aussi nombreuses, qu'il s'agisse des «scénarios-vidéo» (de *Sauve qui peut*, de *Passion* — deux fois —, de *Je vous salue Marie*), qu'il s'agisse d'essais indépendants (*Soft and Hard*, *Meeting with Woody Allen*), qu'il s'agisse de «commandes» (*On s'est tous défilé*, *Puissance de la parole*) ou encore de véritables «séries» pour la télévision (les récentes et superbes *Histoire(s) du cinéma*). Tous ces travaux vidéo sont à la fois clairement distincts des films en termes de support mais ils ont tous le cinéma pour objet ou horizon. Il est aujourd'hui très clair que quelqu'un comme Godard (et il n'est pas le seul) parle, pense, expérimente son cinéma en vidéo. La vidéo est ce par quoi passe, consciemment ou non, la recherche, les essais, les questionnements qui fondent la création cinématographique. *La vidéo pense ce que le cinéma crée.*

### LA VIDÉO TECHNIQUEMENT DOUCE

Les cinéastes des années 80 ont aussi pris l'habitude d'avoir

recours à certaines *techniques vidéo* dans le cadre du processus de fabrication de leurs films de cinéma. Cela se fait de plus en plus simplement, «naturellement», avec des allers et retours dans les deux sens. Il y a par exemple les *castings-vidéo* (essais avec les acteurs et actrices pour attribuer les rôles) — castings qui sont même parfois devenus œuvres: *Les années 80* de Chantal Akerman, *Casting* de Michael Klier. Il y a les techniques de *vidéo-assist* sur les tournages (une petite caméra vidéo est couplée à la caméra 35 pour le contrôle image en direct) — c'est aujourd'hui assez généralisé. Il y a les techniques vidéo du *marquage temps* (le *time code*) développées sur les caméras Aaton de Jean-Pierre Beauviala et qui ont des influences sur les modes de regard du cinéaste (le film récent de Robert Kramer *Route One/USA* a été réalisé avec une telle caméra, le montage en porte les traces). Il y a enfin les différents types de *transferts* entre support pellicule et bande magnétique, souvent utilisés dans un sens puis dans l'autre lors des montages de film. Tous ces dispositifs vidéo, utilisés par la cinéaste au cours des différentes phases de la réalisation, le sont sans provoquer aucun drame esthétique ou existentiel. La question n'est plus d'inventer un nouveau corps d'image ou de révolutionner les formes du cinéma. Ces cinéastes font du cinéma, rien que cela, il ne leur viendrait pas à l'idée qu'ils font autre chose. Si la vidéo est utile, pourquoi ne pas s'en servir. Ça ne dénature en rien le projet cinématographique. *La vidéo «techniquement douce»*, pour reprendre l'expression d'Antonioni.

### LE CINÉMA THÉMATISANT LA VIDÉO

Troisième voie significative des années 80, celle qui voit se développer les films (surtout de jeunes réalisateurs) où la vidéo est au centre du propos, mais non plus du tout sur le plan formel des supports (mixage d'images, incrustation, colorisation, etc.) mais bien sur celui, narratif, de la *diégèse*. La vidéo est aussi devenue un *thème* important du cinéma contemporain, que ce soit chez Cronenberg (le curieux *Videodrome*), ou plus récemment chez Soderbergh (*Sex, Lies and Videotape*) ou encore, et surtout, chez Atom Egoyan (*Family Viewing* et *Speaking Parts*). C'en est au point qu'on court le risque, en cette fin de décennie, de voir poindre le





« *Le diabolique docteur Mabuse*, le dernier film de Fritz Lang, met en scène tout un dispositif de vidéo-surveillance dans un grand hôtel. »

PHOTO: CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

thème de la vidéo comme une sorte de marque de modernité, une garantie de label «branché». Quels que soient les enjeux particuliers représentés par la figure vidéo dans chacun de ces films, il me semble qu'ils sont tous, d'une manière ou d'une autre, les héritiers d'un film bien antérieur à tout ce dont nous avons parlé ici et qui est un film majeur dans notre perspective: *Le diabolique docteur Mabuse (ou Les mille yeux du Dr Mabuse)*, le dernier film du grand Fritz Lang, réalisé en 1960 à son retour en Allemagne et qui met en scène tout un dispositif de *vidéo-surveillance* dans un grand hôtel (d'où le titre). Lang, dans ce film ultime et exemplaire, avait déjà tout dit quant au voyeurisme, à l'aveuglement, à la fétichisation, à la paranoïa, à la fascination/répulsion, à l'enfermement, au panoptisme, à la folie, aux jeux du sexe et du pouvoir, etc., que développe inévitablement un tel dispositif. Le thème contemporain de la vidéo dans le cinéma américain ne fait que surenchéir, avec explicitation et variations, sur ces enjeux.

#### LA VIDÉO CINÉPHAGE: INNOCENCE ET SURCULTURE

Dernier point de notre passage en revue. Il s'agit de prendre les choses *par l'autre bout*, c'est-à-dire, pour une fois, à partir du point de vue de la vidéo elle-même, à partir des œuvres vidéo réalisées depuis 1980 par des artistes. Comme je l'indiquais au tout début de ce texte, de *téléclaste* qu'elle était essentiellement dans les années 70, la vidéo semble être devenue aujourd'hui globalement *cinéphage*. On ne compte plus les bandes vidéo pratiquant la citation, l'allusion, la re-mise en scène, la parodie, le détournement, l'hommage, l'incorporation, etc., d'une séquence de film. Le cinéma est devenu un des principaux horizons de la vidéo, son point de référence systématique. Comment faut-il comprendre cela? Essentiellement dans deux sens distincts, et même opposés, qui, une fois de plus, font de la vidéo un lieu d'encadrement du cinéma, son en-deçà ou son au-delà. D'un côté

en effet, pour certains des grands vidéastes contemporains, le cinéma fonctionne dans leurs bandes comme *image de l'innocence*, des mythes primitifs et originaires, de l'enfance de la représentation. C'est la vidéo *en défaut* de cinéma (celle de Jean-André Fiescht, de Thierry Kuntzel, de Jacques-Louis Nyst, de Robert Cahen, de Michael Klier, et d'autres encore). De l'autre côté, le cinéma est plutôt traité comme *un lieu de surculture*, un espace de savoirs et de codes multiples, un réservoir d'imaginaire et de stéréotypie, où il suffit d'aller puiser, qu'on peut vampiriser à volonté, par la citation, la reprise, la parodie, la surcharge référentielle. C'est la vidéo du trop-plein, la vidéo *en excès* de cinéma (celle, parmi tant d'autres, de Gustav Hamos, Monika Funke Stern, Marcel Odenbach, Klaus Vom Bruch, Alain Bourges, Michael Klier encore). Dans un cas comme dans l'autre, le cinéma est et reste *le terme* de la vidéo. ■

\*Philippe Dubois est professeur de vidéo et de cinéma aux universités de Liège et Paris III.