

Festival : section vidéo **Le renard, les chiens et leur méduse**

Michaël La Chance

Volume 8, numéro 3, avril-mai 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34283ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Chance, M. (1989). Festival : section vidéo : le renard, les chiens et leur méduse. *Ciné-Bulles*, 8(3), 12-14.

Michaël La Chance

Le renard, les chiens et leur méduse

■ Godard¹ le renard va d'abord rencontrer Woody Allen le merle. Ils ne prêtent pas trop attention à ce qu'ils se disent. Le dispositif qui les réunit en dit davantage. De Godard on ne voit que l'épaule, Allen est coincé entre sa vue sur Central Park et son sofa. Lorsque Godard évoque la vidéophagie des masses, Allen se rappelle le rituel de la salle de cinéma, l'obscurité où tout devient permis qui s'allie à la pudeur de l'image cinéma. Godard interroge Allen sur les effets néfastes de la *TVactivité* sur son potentiel de création — Allen ne saisit pas vraiment. Il s'agit d'un tournage vidéo, mais ils sont déjà à la télévision, ce qui ne sert pas l'enquête documentaire telle que Godard l'entend : montrer ce qui manque à une culture, ce qu'une culture ne peut pas montrer. La télévision fait oublier, approfondit le manque. Ce n'est pas tant qu'elle cache mais qu'elle devient ce par quoi tout sera montré, elle est aussi tout ce qui est fait pour être montré. Alors on pourra croire qu'elle ne manque rien. Sans cette vision qu'elle nous donne, sans notre pouvoir de nous raconter des histoires, il apparaîtrait clairement que nous sommes des chiens. On connaît la boutade de Godard : je suis un chien, je suis (à la trace) le chien que je suis. Godard avec son flair ne veut pas d'histoire (sa discrétion), il va au sujet. Est-ce bien : « ce que nous sommes » ? (Wenders — dit-il — cherche l'histoire et perd son sujet). Il semble, par le titre, **Mon cher sujet**, que le long métrage d'Anne-Marie Mieville (sa collaboratrice) va dans ce sens : elle serait de ceux-là qui peuvent encore faire un vrai film parce que ce sont des femmes².

Comme si le cinéma était pour les hommes un moyen d'aller au sujet et pour les femmes une fin. Godard déclare qu'en particulier on fait des films pour entrer en relation avec les femmes. En général ce qu'on filme c'est la vie, avec le moyen de l'art, c'est-à-dire la caméra. Exception : Renoir chez qui la caméra c'est la vie. On peut envisager

la rencontre Duras-Godard dans ce contexte³. Duras-cinéaste dit de ses films que ce sont des livres. Godard refuse à ses films toute structure interlocutoire : car écrire oblige à penser, dans ses films les mots ne sont là que parce que « cela occupe ». On se demande s'il ne faut pas renverser la perspective : elle écrit en se faisant un cinéma (et va au sujet), il filme pour se débarrasser en divers lieux de la prépondérance du dire. Duras et Godard : eux aussi n'ont pas trop prêté attention à ce qu'ils se disaient, ils n'ont pas su traiter à fond d'un sujet — mais, diront-ils, ils ont été eux-mêmes, ils auront été le *susceptible*. En guise de preuve dira Duras : ils ont « parlé comme si la télévision n'existait pas » — à entendre littéralement, et non pas seulement comme : on a oublié la présence des caméras.

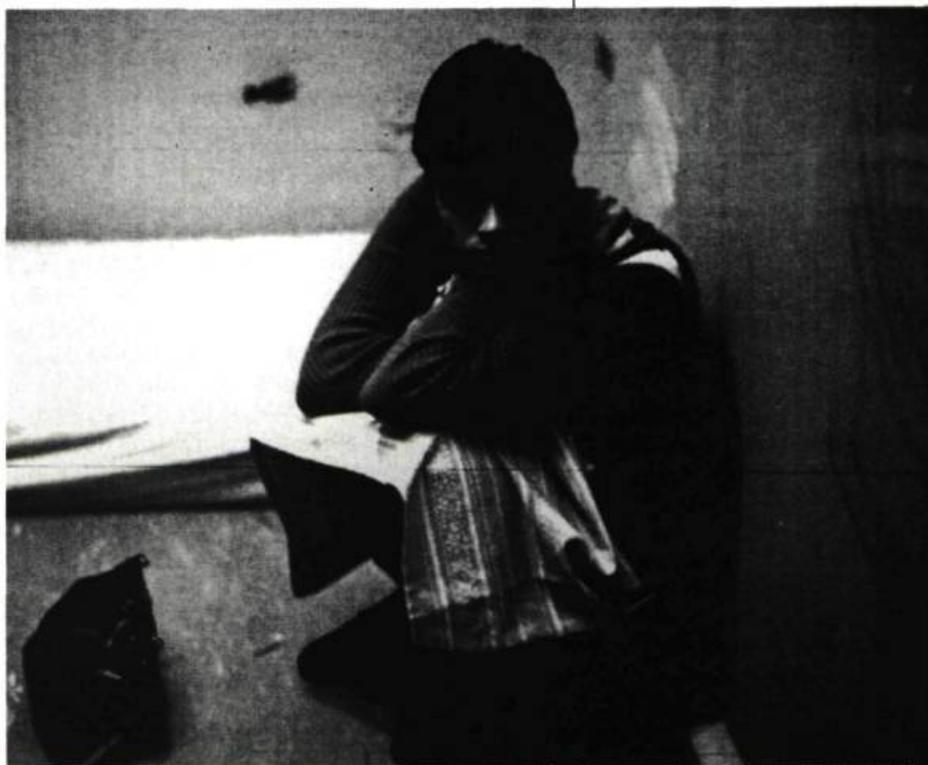
Comme chez W.A., il y a une nostalgie du cinéma chez Duras⁴ : ce n'est pas la mémoire où sont préservées les choses du passé, mais une mémoire immédiate qui les préserve dans ce qu'elles sont, qui les rend inusables. La télé, par contre, est un facteur de pourrissement dans la société. On croit qu'on ne peut pas continuer comme cela : c'est dans ces cas-là que cela continue à se délabrer le plus longtemps. Il n'y a plus d'images, il n'y a — au dire de Duras — que des « efficacités ». Elle parle de la drogue qui répète la suppression morale des individus par les gouvernements — on se dit que la drogue et le fait de la combattre occupent une fonction essentielle dans l'état moderne : la drogue exerce une emprise que l'État veut s'approprier, on se prend à imaginer que la télévision est aujourd'hui ce qui invente à chaque jour la patience (du moins une torpeur opiacée) de l'homme envers ses semblables, cette patience qu'une fraction importante de notre société devrait avoir perdue depuis longtemps. Il ne s'agit pas vraiment de sécréter une patience, mais de rendre insensible au passage du temps, par le travail corrosif de l'oubli, la croyance que le lendemain est toujours une page blanche.

Combien Godard paraît dès lors impatient ! Duras le lui rappelle, il ne peut rien lire, il absorbe les livres et aussi les films par fragments. Duras le saisit d'une formule magnifique « il ne peut même pas lire tellement il est plein de lui-même ». Voilà pourquoi, chaque nouvelle image doit entrer en résonance avec tout le reste. D'abord il peut rester hanté pendant des années par ce qu'on lui dit : tout finit par devenir auto-analyse. Le cinéma est une mémoire, est le reflet et l'écriture d'une

conscience qui ne se donne pas l'alibi du temps. Dans cette conscience commence l'aventure, se donne la possibilité de *vivre* notre vie. C'est là que commence l'aventure et le cinéma — dira Godard — commence par le retour, au cinéma on commence par le temps retrouvé. C'est la différence entre vivre une vie qui est là et rechercher un événement qui ne l'est pas. La télévision nous engage dans la recherche de l'événement: elle nous promet l'ennui car cette recherche sera vaine⁵. Nous serons trop relâchés pour que quoi que ce soit prenne en nous forme d'événement. Non seulement nous pensons mal, nous vivons mal, etc. : *mal* est devenu le sens de penser, vivre, manger, imaginer — lorsque les fonctions humaines sont atteintes d'une fadeur généralisée. Comment alors penser à l'absence de Dieu, réfléchir à la perte du sens (quand les choses auraient le sens de ne plus en avoir) ? Ce serait là trouver un signe d'éternité — éprouver la menace de notre disparition prochaine.

Mais nous sommes déjà disparus. C'est que la télévision, plus que le cinéma, « vampirise le spectateur », selon l'expression de Jean-Louis Leutrat⁶: la télévision substitue au regard une prothèse visuelle, substitue à la mémoire personnelle une mémoire artificielle. La vie du spectateur devient une *promenade cinématographique*⁷ dont il ne sort pas : c'est nécessairement par le cinéma que se donne toute succession et que s'effectue tout découpage perceptuel. Le cinéma suggère une force d'entraînement despotique. Les images sur la pellicule sont comme les traverses de chemin de fer : il s'agit plutôt d'un train fantôme comme dans *Joy Ride TM*⁸ quand la culture est devenue une foire (aux atrocités). La vidéo paraît plus souple: le promeneur est entraîné dans le paysage aménagé (par l'architecte Bernard Tschumi) comme une bande qu'il peut faire avancer ou reculer⁹. D'une façon ou d'une autre le spectateur est entraîné dans cette *civilisation sans secrets*¹⁰, où les images cinévisées remplacent les réalités.

La seule façon semble-t-il de se réfugier dans un monde privé c'est de devenir fou¹¹. Ou accepter l'abandon du privé comme George Kuchar qui traîne sa caméra vidéo partout, se scrute lui-même avec une curiosité malsaine, banalise la mort de son ami Mc Dowell, Kuchar est un personnage-devenu-vidéo, il se place devant un écran-ciné comme s'il était l'image projetée et annonce « lets play video ¹² ». N'existe que ce qui



Public Face Private Eye de Ian Breakwell



Binge de Lynn Hershman

Festival : section vidéo

est télé-vu. Lynn Hershman remarque que l'on ne voit que sa tête dans l'écran vidéo, comme si le reste n'existait pas. Elle déclare que la vie est l'ultime travail de montage¹³. De toute évidence ce travail passe par une confrontation prolongée à la caméra vidéo. C'est tout autre chose que de chercher à se conformer à une image qui nous est imposée. Ce qui évoque à Jeanne C. Finley les films que l'on présentait aux étudiants de collège pour leur faire voir la bonne image et la mauvaise¹⁴. Selon les données psycho-sociales de l'époque, le quotient intellectuel est déterminé par l'intégration sociale : ces films contribuaient à nous apprendre à mimer la communication et l'aisance en situation sociale par des signes conventionnels. C'est l'effet uniformisant des vidéomathons réalisés dans la recherche du partenaire idéal : l'image pleine est cependant commandée

par un langage visuel réducteur, comme les micro formules convenues des petites annonces. Jeanne C. Finley fait usage d'enchâssement des images : dans les images filmées des modèles de personnalité sont enchâssées des images de médailles militaires, avec — dans celles-ci — des séquences où l'on voit Oliver North aux audiences de l'irangate, et ainsi de suite, comme pour suggérer qu'un empire pyramidal peut être construit sur une micro psychologie de la personnalité. Le cinéma, nous dit Philippe Dubois¹⁵ fait de nous (de notre visage filmé) des surfaces-écrans qui mettent en jeu des micro mouvements. Le cinéma peut immobiliser (l'effet méduse) et redonner vie à ce jeu. En 1926, pour la première fois à l'écran, on a pu reconnaître un visage dans le flux de l'image télévisuelle¹⁶ : nous en sommes encore médusés. ■

1. Cf. Jean-Luc Godard, **Meeting W.A.**, 1986, Suisse, 26 min.
2. Ce que soupire Godard en décembre 1987, dans le **Spécial Godard** d'Antenne 2. Michel Boujut *et al.*, **Cinéma, cinémas** numéro 59, 1987, France, 56 min.
3. Jean Daniel Verhaeghe, **Duras-Godard : deux ou trois choses qu'ils se sont dites**, 1987, France, 52 min.
4. Guy Lopez, **Au-delà des pages — Duras**, 1988, France, 4 x 56 min.
5. Avec **Figures d'oubli** (de Claude Bouché, 1988, France, 73 min) comme enquête sur l'obsession morbide d'un cinéaste disparu nous sommes dans cette époque qui — nous dit Duras — réunit toutes les conditions pour nous vouer à l'ennui. Ce vidéo n'est supportable que si on en fait la métaphore d'un cinéma qui disparaît. Nous sommes arrivés à l'époque du film comme énigme à résoudre, comme *ruine à déchiffrer*. On recherche dans le film la fascination de celui qui l'a fait, on ne sait plus ce qu'est la fascination, on soutient notre attention en se laissant croire que ces signes s'adressent à nous.
6. Dans **Charbon velours** de Stefaan Decostere, numéro 2, « Vampire », 1987, Belgique, 61 min.
7. Dans **Charbon velours** de Stefaan Decostere, numéro 4, « Jardins : cadrages et séquences », 1987, Belgique, 64 min.
8. Tony Oursler, Constance Dejong, 1988, États-Unis, 14 min.
9. Il y a un effet d'identité entre l'écran vidéo et l'environnement filmé dans **Omo** (Yves Langlois, 1987, Québec, 14 min), qui prête la plus grande liberté à la vidéo, lorsque les danseurs évoluent dans l'eau dont la surface — en raison du « plan bouleversé » — est en bas, comme un miroir fluide dont ils sont issus et dans lequel ils redescendent.
10. Lydia Schouten, **A Civilisation without Secrets**, Pays-Bas, 1987, 16 min.
11. Ian Breakwell, Anna Ridley, **Public Face Private Eye**, 1988, Grande-Bretagne, 57 min.
12. Cf. **Video Album 5: The Thursday People**, 1987, États-Unis, 58 min.
13. « Life is the ultimate editing process », **Binge**, 1987, États-Unis, 28 min.
14. Cf. Jeanne C. Findley, **So, You Want to Be Popular?**, 1988, États-Unis, 22 min.
15. **Charbons velours**, numéro 2, *op. cit.*
16. Peter d'Agostino, **In the Beginning Was the « S »**, 1985-1988, États-Unis, 4 min.