

La poudre aux yeux

Jean-Paul Fargier

Volume 22, Number 3, Winter 1986

La littérature et les médias

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036907ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036907ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Fargier, J.-P. (1986). La poudre aux yeux. *Études françaises*, 22(3), 125–130.
<https://doi.org/10.7202/036907ar>

La poudre aux yeux

JEAN-PAUL FARGIER

Je pousse ma fille (deux ans) dans la poussette faite pour la promener : c'est du cinéma.

Ma fille pousse la poussette vide : c'est de la vidéo.

La poussette est vide. Il faut le savoir, il faut s'y résoudre : la vidéo ce n'est pas une façon d'être là de la réalité, c'est mille manières d'être ailleurs des images.

Avant l'écriture il y a la réalité. Car si on n'écrit pas de la réalité, que trace-t-on ? Du vent.

Et justement la question de la réalité en vidéo ne se pose pas de la même façon qu'elle se pose, par exemple, au cinéma. Elle ne se pose *plus*. D'emblée, en vidéo, la réalité ne fait plus problème. Au cinéma, la question se pose toujours de savoir si un film l'a ou non atteinte, captée, reproduite, donnée à voir (si possible, *comme jamais*, comme pour la première fois). En vidéo, la réalité n'est jamais au rendez-vous, parce que ce n'est pas elle qu'on attend. Elle est là, mais *depuis toujours*, déguisée, méconnaissable sous ses multiples travestissements enfilés les uns sur les autres. Là ou pas là, à ce point, c'est la même chose. On n'y fait plus attention. Par contre, nous intéresse — et on ne peut pas ne pas le remarquer — sa *tenu*e. Son maintien, son accoutrement.

La poussette est vide mais elle avance. Et une fois constaté qu'elle est vide, on s'attache à regarder son allure : sinueuse, saccadée, basculante. Les bras hypertendus de l'enfant pour atteindre le guidon ne manquent pas non plus d'intérêt.

Au demeurant, cette poussette n'est pas si vide qu'elle en a l'air. À ne pas transporter *un seul* enfant, elle les véhicule tous. Il y a là, lovés les uns dans les autres, non seulement Alice telle qu'elle s'imagine et telle que je l'imagine, mais aussi la poupée qui pourrait la remplacer, son petit frère ou sa petite sœur à venir et dont elle redoute la naissance, plus tous les enfants que nous croisons, en poussette ou à pied, plus tous ceux que nous ne croisons pas de tous les pays du monde en état de brinqueballer, plus tous ces adultes qui lorgnent vers ce vide et l'emplissent d'un souvenir, d'une nostalgie, d'un rêve de régression. Ça en fait du monde! Mais pas beaucoup de réalité pour autant. Un essaim d'images ne fera jamais une goutte de miel. En revanche cela peut faire un joli concert.

Les images, en vidéo, cela tient plus du bruit que du signal. L'art vidéo est un art du bruit. L'écriture vidéo, au contraire de l'écriture cinématographique dont les divers procédés n'ont d'autre but que d'amener le réel à se signaler, met en jeu diverses manières de faire du bruit entre deux images, ou mieux encore, de rendre toute image bruyante. «*Silence, on tourne*», ici n'est pas de mise. Mais plutôt : «*Bruit, on truque!*»

Trucages, effets spéciaux, l'écriture vidéo, à la limite, ne consiste qu'en cela. Pas de grappe, sans griffe. Il faut que ça casse pour que ça passe. Griffe, rature, oblitération, filage, déchirage, graffitiage : tout est bon pour lacérer. Nulle image ne doit en ressortir entière.

Mais quelle est la cible de ce bombardement intensif? Par ricochet, la réalité, certainement. Dans l'immédiat : les médias. La foule des médiations superposées, qui s'entremettent, toutes ces images qui collent à leur objet et finissent par le dérober à force de l'enrober. Le vidéaste est un mineur de formes : il en a des couches et des couches à traverser, à transpercer, avant d'atteindre le fond. Mais ce n'est pas impossible, c'est une question de technologie, donc d'effets spéciaux, on y revient. Il ne s'agit pas de prendre le fil à couper le beurre pour tailler un diamant ou un cure-dent pour forer un puit. À chaque outil sa destination, son impact. Mais attention au leurre. Au royaume des images, facilement, une dent peut être en diamant et un puits se creuser au sein d'une motte. Alors dans ce cas-là, un fil ou un cure-dent ne sont peut-être pas si faciles à rejeter. Tout effet est bon à qui sait s'y prendre. Il n'y a pas d'effet sans feu.

Trêve de métaphores, revenons à notre point de départ. Notre point de départ est toujours une bande vidéo. Ou plusieurs. J'ai mis ce matin *Clouds of Glory* dans mon magnétoscope. Une ballade à travers les États-Unis accomplie, en 1984, par Patrick De Geetere et Catherine Maes. Sur des musiques de Martin Rev, neuf séquences font défiler des vues convenues de gratte-ciel, d'autoroutes, de rodéo, de chaleurs sudistes, de désert, de palmiers, d'enseignes, de grosses voitures, de New York, etc. Images prises au bord des routes, à la va-vitre, avec

la sûreté de ne jamais rater leur objet, quoi qu'il arrive. Images faites sans prétention à aucune originalité. Mais images *défaites* — c'est là que le boulot commence — avec un évident souci de surprendre. Quoi? Voyons d'abord comment.

Pas une image ne reste intacte. Toutes volent en éclats. Scission perpendiculaire, cadre superposé comme un cache, grille, filtrage, filage, tremblement, bavure, stroboscopie, rémanence : autant de procédés de superposition, de super-imposition. Une image est toujours parasitée par une ou plusieurs autres : ça se bouscule au portillon. Au cadre qui détache et contemple une chose unique est substitué le quadrillage qui enchaîne les morceaux épars d'une totalité irrecomposable. Ce qui compte c'est l'impression de saturation et d'éparpillement. Là, le monde, s'il jaillit, jaillit par flashes, éclaboussures, gerbes de gouttes. Il asperge les images; elles ne s'y baignent pas. Il y a toujours plusieurs images, plusieurs choses, à voir en même temps. Jamais trop. À force d'être taillé en long, en large et en travers, le petit écran devient une autoroute à trois voies, un échangeur, où les véhicules fusent dans tous les sens, pulsent à tous les rythmes. Tous, sauf un. Le 24/25 images/seconde du cinéma/télévision.

Car, pour forcer le réel à se présenter, fût-ce le laps d'un éclair, il ne faut pas seulement casser le cadre comme contenu homogène, il faut casser le temps comme déroulement continu. Images arrêtées, ralenties, accélérées (et on accélère aussi une image en multipliant en elle les choses à voir) : tout est bon pour sortir de l'effet 24 images par seconde, effet qui consiste à donner l'illusion de la continuité du mouvement par une succession d'images fixes. Ici on préfère piéger le mouvement — à travers ses traces, ses traînées de feu — dans une image arrêtée. On navigue en deçà de cette vitesse idéale, idéalisante, sur laquelle repose tout le cinéma.

L'espace, le temps... la matière aussi. À son tour, elle perd de sa densité. Volumes estompés, couleurs glissantes d'un corps à l'autre, allégées par des prismes parallèles à leurs poids. Le réel est un papillon dont on ne garde jamais entre les doigts qu'un peu de poudre coloré, pas les ailes. L'idée d'un monde insaisissable s'impose. La rage qui parcourt tous ces raturages ressemble à une tentative d'amasser autour des yeux tellement de ces poudres ailées qu'à la fin elles muent en poudre explosive. Et l'explosion ne laisse plus à la place des yeux que des orbites béantes, douloureuses, mais indéniables.

Poudre aux yeux, les effets spéciaux? Certes. L'écriture est alors ce qui permet de passer d'une poudre à l'autre. De celle qui maquille à celle qui meurtrit. Sans son pilonnement d'effets bruyants (visuellement), la bande d'images ramenées d'Amérique par Patrick De Geetere et Catherine Maes ne vaudrait guère mieux que ces kilomètres de *news* que les télévisions diffusent à perte de vue. Leurs

coups de scalpels électroniques nous rend la vue. Absolument. La vue de la vue. Après avoir vu ce qu'ils ne nous montrent pas, on sait mieux ce que c'est que voir, on voit mieux ce que c'est que savoir. Et cela on le doit à un usage mi-instinctif mi-réfléchi (la séquence des corps enlacés/fragmentés est bien la preuve d'une *réflexion*, au moins au sens d'abyme) d'un ensemble de figures qui composent ce qu'on appelle l'écriture vidéo, la vidéographie. Figures répertoriées, répertoriées, sans doute non exhaustivement (on en découvre de nouvelles à chaque nouvelle œuvre importante, à chaque bond technologique aussi) et qui s'enrichissent d'exemples sans cesse variés à chacune de leurs applications. Mais, écriture, cela l'est aussi au sens de style, de paraphe singulier. D'œuvre en œuvre, Patrick De Geetere (avec ou sans Catherine Maes) trace des mouvements qui finissent par lui ressembler. Une façon très particulière de faire parler les images. Non, parler, jamais. Hurler, oui, murmurer, geindre. S'il me fallait caractériser d'un trait le style De Geetere je dirais: *faire geindre les jointures*.

L'écriture vidéo ne se résume pas à l'art d'user des effets, même si elle ne saurait se définir sans un rapport à eux. La meilleure preuve en est Bill Viola, qui utilise peu d'effets au sens strict. Ses effets de prédilection ne sont ni les effets de régie (division de l'image en deux volets dans *Reflecting Pool*, multiplication des fondus enchaînés pour *Ancient of Days*) ni les effets de magnétoscope (ralentis assez fréquents), mais les effets naturels, obtenus par des conditions particulières de prise de vue. Citons la balançoire de *Semi-Circular Canal* (une caméra fixée à l'extrémité d'une planche-balançoire tourne sur elle-même à 360°) et le super-zoom (800 mm) de *Chott-el Djerid*. Dans les deux cas, les images obtenues dérogent aux codes réalistes en produisant un effet de scission interne qui tend à détacher les corps des décors environnants à l'égal d'une incrustation obtenue en studio. Dans le premier cas, c'est le contraste entre la fixité centrale du visage et du buste de Viola et le glissement de tout autour de lui, qui donnent la forte impression que le paysage et le corps ne se trouvent pas dans un espace homogène mais dans deux images différentes superposées. Dans le second cas, la dissolution des corps par la chaleur du désert provoque à la fois leur détachement du décor, dans lequel ils ont l'air de flotter, et leur désintégration comme entité: ils sont soumis à des effets de dédoublement verticaux (effet de miroir du mirage) et d'amalgame latéraux, n'arrivant plus, au sein d'une masse compacte, à se distinguer les uns des autres, comme pris dans un irréversible *feed-back* caoutchoutant.

Si l'on peut parler d'écriture vidéo à ce sujet (non seulement on le peut mais on le doit), c'est parce que le travail de Bill Viola vise à marquer certaines formes d'*inscription* des corps (des corps comme image) qui n'existent pas que dans le contexte électronique, mais que l'électronique a élevé à la hauteur d'une écriture si bien qu'elles finissent par se confondre avec elle. En faisant des effets d'incrustation, sans

incrustation, Bill Viola fait mieux que d'utiliser à bon escient une figure de base, il contribue à faire de cette figure une abstraction, une généralité. C'est comme si l'on passait soudain du hiéroglyphe à l'alphabet. L'autonomie du corps et du décor (et l'autonomie subséquente de chaque partie du corps) advient au rang de chiffre. Le chiffre d'une série de nombres pouvant entrer dans toutes les combinaisons possibles et imaginables, comme une note de la gamme avec laquelle on fabrique des milliards de mélodies. Et le chiffre symbolique d'une certaine vision du monde — liée à l'avènement de l'électricité — fait de la parcellisation infinie sa clef.

Si mon point de départ (théorique) est toujours une bande vidéo, mon point d'aboutissement, ma visée se définit de même. Je ne m'intéresse à la théorie que pour comprendre ce que je fais (quand je le fais, quand je l'ai fait, car on ne sait pas toujours ce qu'on fait au moment où on le fait, on le découvre après). Je voudrais donc, en troisième lieu, théoriser un peu ma dernière expérience concrète : *Robin des voix*.

Dans *Robin des voix*, évocation de la personnalité d'Armand Robin, poète et homme de radio, je n'use pratiquement que d'une seule figure (digitale) mais qui suffit en elle-même à déployer une écriture qui retranche cet essai du cinéma comme de la télévision et l'installe dans un temps et un espace proprement vidéographiques. De quoi s'agit-il? Du passage d'un plan à un autre, chaque plan étant assez long pour former un plan-séquence, non par *cut* ou fondu mais par basculement. Une image disparaît, comme à la renverse, pendant qu'une autre apparaît, comme si elle était inscrite au dos, au revers, de la précédente. De ce fait, rien ne surgit du hors-champ; tout provient toujours de l'intérieur même du cadre. Tout y est déjà, à l'infini. Et ce qui paraît ne paraît pas par continuité (que le fondu ou le *cut* induise) mais par saut, au-dessus d'un trou (on passe toujours par le noir, un vingt-cinquième de seconde). La situation décrite est celle d'un homme qui écoute la radio en une vingtaine de langues (il l'écoute vingt ans et en tira deux fois par semaine un bulletin politique d'une étrange clairvoyance). À chaque plan qui bascule, on débarque dans une langue différente de la précédente, un climat sonore et historique différent. Ce basculement évoque le passage brusque d'une station de radio à une autre. C'est aussi le passage instantané d'un moment de la vie du personnage à un autre, comme si tous ces moments coexistaient dans un éternel présent. Au bout de sa troisième ou quatrième répétition, cette figure de disparition/apparition place le déroulement visuel et sonore dans un champ qui ne doit plus rien à un système descriptif relevant de la psychologie ou de l'événementialité. Ce basculement répété recèle une énergie inouïe qui déplace toutes les autres formes (narratives, symboliques) utilisées. Ne laissant, par exemple, aucune possibilité au champ/contre-champ, il déglingue toute vraisemblabilité spatio-temporelle, au profit d'une logique proche de celle du rêve, de

la mémoire, voire même de la pensée. Il devient non seulement une forme mais un sens. Il est l'image d'un homme qui passa sa vie à se faire disparaître en sautant brusquement d'une activité à une autre (poète, traducteur de poètes, critique littéraire, écouteur de radio, orateur de radio, critique de la télévision naissante) et qui les menait toutes de front. Entre toutes ces activités, ce basculement établit à la fois un lien et un abîme. Un abîme facilement franchissable. Pour lui. Son mystère.

Sans l'usage de cette figure, mon *Robin des voix* ne serait qu'un blabla de plus sur quelqu'un de plus. Par l'emploi de cette figure, il devient indissociable de ce avec quoi il s'écrit, il empêche que l'on parle de son sens sans évoquer sa forme. L'un se résumant en l'autre comme en un chiffre.

Poudre aux yeux, ce basculement? Oui, mais comme une détonation qui éclate entre et à l'intérieur de chaque image. Et dont le bruit interdit que l'on harmonise ce qui se donne comme éclats (d'une vie, d'un art, d'un monde, d'une âme). Voilà.

Et qu'est-ce qu'elle devient, la poussette, dans tout ça? Alice — avec un tel prénom on évolue d'emblée de l'autre côté de la trame — a deux façons de pousser sa poussette vide. La plupart du temps elle s'applique à diriger bien droit ce véhicule trop grand pour elle, aussi bien que si elle s'y trouvait assise et que c'était moi qui la poussait. Il me semble que là elle fait de la vidéo *analogique*. En revanche, quand elle précipite la poussette sur les pigeons, loin devant elle, j'ai comme l'impression qu'elle rêve de vidéo *digitale* et qu'elle s'imagine que sa poussette, prenant la poudre d'escampette, va s'envoler à la suite des pigeons, victorieuse comme eux, un instant, le temps d'un battement d'ailes (rien que des *zéro* et des *un*), de l'attraction terrestre et de tout son cortège de conséquences. On le sait, la vidéo, analogique aussi bien que digitale d'ailleurs, a la propriété de libérer l'image (et les corps qui s'y *inscrivent*) de la pesanteur. C'est la grâce que je vous souhaite. Amen.