

Université de Montréal

De l'animation des images fixes
dans *Me and You and Everyone we Know*
Photographie, vidéo, cinéma

par

Pascal-Anne Lavallée

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Littérature comparée

Décembre, 2010

© Pascal-Anne Lavallée, 2010

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

De l'animation des images fixes dans *Me and You and Everyone we Know*
Photographie, vidéo, cinéma

Présenté par :

Pascal-Anne Lavallée

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Terry Cochran, président rapporteur
Livia Monnet, directrice de recherche
Serge Cardinal, membre du jury

Résumé

Ce mémoire de maîtrise porte sur l'animation des images fixes dans le film *Me and You and Everyone we Know* réalisé en 2005 par Miranda July, et tout particulièrement sur les pratiques artistiques de la protagoniste Christine Jeperson, qui est artiste vidéaste. L'objet de cette étude se fonde sur les matériaux utilisés par l'artiste-protagoniste elle-même, et vise en premier la photographie, puisqu'elle travaille toujours à partir de photos amateur, de clichés, d'images banales, qu'elle tente d'animer par le biais de la vidéo et de leur mise en récit. Ces deux dispositifs d'animation, qui à leur façon redonnent du temps et du mouvement aux images, réalisent un déplacement de valeur en en faisant de l'art et déploient du même coup un espace propre à une certaine expérience esthétique du spectateur, car c'est dans son imaginaire que peut véritablement se produire l'animation de ces images. Ainsi, dans ce mémoire, je tenterai tout à la fois de me concentrer sur ce détail du film que sont les œuvres de Christine, mais en cherchant à les mettre en relation avec d'autres moments du film, avec ce qui semble être les motifs privilégiés de la pratique de Miranda July, de même qu'avec d'autres moments de l'histoire de l'art, afin d'en historiciser la démarche. Ce travail servira donc à éclairer une pratique d'images contemporaine singulière, à la croisée entre photographie, vidéo et film.

Mots-clés : Miranda July ; dispositif d'animation ; image fixe ; photographie ; art vidéo ; cinéma ; art contemporain ; photographie amateur ; temporalité ; récit ; spectateur ; imaginaire.

Abstract

This Master's thesis deals with the animation of still images in Miranda July's 2005 film, *Me and You and Everyone we Know*. More specifically, it analyses the artistic practices of Christine Jeperson, a video artist who is the main character of the film. This study focuses on the materials utilized by the artist-protagonist and looks at her particular use of photography: her video works all revolve around amateur photographs, *clichés*, banal images, that she animates via the remediation of video and "narrativization" ("*mise en récit*"). These two principles of animation, that give time and motion to the still images she uses, also produce a displacement of value by turning these images into art and, by the same token, open a specific space i.e. the aesthetic experience of the spectator, for it is in his or her imaginary, in the end, that this animation is produced. Thus, in this study, I wish to look at these "details" within the films — the video works of Christine — whilst seeking to show the relations they entertain with other elements of the film, with Miranda July's body of works, as well as with other moments in art history that relate to this animation apparatus, in order to historicize the practices of Christine / July. This Master's Thesis wishes to illuminate a specific kind of contemporary visual practice, at the intersection of photography, video and film.

Keywords : Miranda July; animation apparatus; photography; video art; film; contemporary art; amateur photography; temporality; narration; spectatorship; imaginary.

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1.....	9
« Work Sample of Christine Jeperson » : sur ces échantillons	11
L'objet : une vidéocassette.....	12
À partir d'images photographiques.....	13
Des photographies privées, des clichés	15
Méthode.....	16
Description des photographies	17
Photographie 1.....	18
Photographie 2.....	18
Photographie 3.....	19
Des photos indifférentes.....	19
Reprise par l'art.....	21
Description des vidéos.....	24
Vidéo 1	25
Vidéo 2	26
Vidéo 3	27
Trois vidéos, trois temps	30
Le régime esthétique de l'art	31
Un projet d'art cohérent	34
CHAPITRE 2.....	40
Fixe / animé : arrêt sur image et temps donné	41
Entre cinéma et photographie : arrêt sur image.....	42
Le mur de photographies	44
Quelques exemples des relations photos / films.....	47
De l'image-mouvement à l'image-temps.....	56

Des spectateurs d'images fixes : de la peinture au cinéma	60
CHAPITRE 3.....	66
Les dispositifs d'animation des images fixes dans les vidéos de Christine Jeperson	68
Le passage à la vidéo et la mise en récit.....	69
Les trois temps de l'animation	72
Temps, imaginaire et mouvement de monde.....	77
CONCLUSION.....	82

Remerciements

Je souhaite remercier, en premier lieu, ma directrice de maîtrise, Livia Monnet, qui a, et c'est énorme, accepté mon rythme. Ce mémoire tient beaucoup à sa patience et à ses encouragements. Je veux également adresser mes remerciements à Philippe Despoix et à Terry Cochran qui, au Département, m'ont fait sentir que j'avais là ma place. Je désire par ailleurs souligner le soutien du Centre de recherche sur l'intermédialité, et plus précisément de Jean-Marc Larrue, qui m'a permis d'enrichir mes expériences de façon exceptionnelle. Merci aussi à Serge Cardinal pour ses commentaires lors du Forum du CRI.

Il m'est impossible, d'autre part, de ne pas remercier ma mère, pour tout, depuis toujours, son amour, sa confiance. À ma meilleure amie — il fallait bien l'écrire —, Mélanie, pour le temps et pour son rire. Je tiens à remercier Marie-Pier et Marc-Alexandre, mes deux compagnons de classe et beaucoup plus maintenant, amis généreux et que j'admire, merci d'avoir été là. Un clin d'œil, aussi, à Suzanne, pour les conversations, la compréhension. Enfin, merci à André pour tous les malentendus productifs, pour les millions d'images partagées et pour le souffle qui me manquait parfois.

INTRODUCTION

Partir d'une scène, restée dans la mémoire. Deux personnages se retrouvent au détour d'une rue et entreprennent de marcher ensemble jusqu'au prochain carrefour. Au fil de leurs pas et de leur conversation, ils en viennent à se penser — et j'en venais à les imaginer aussi — traversant les années comme ils traversaient, là, côte à côte, les dalles du trottoir. Par la force de leur conversation, de leur voix, il semblait que, dans leur imaginaire comme dans le mien, se créaient d'autres images que celle, banale, d'une rue ; autres, par ailleurs, que celles qui étaient pour moi visibles à l'écran, comme si le film n'était pas contraint à ses propres images.

Cette scène me rappelait, d'une certaine façon, les promenades sonores de l'artiste canadienne Janet Cardiff — parcours qu'elle appelle des *walks* ou des *walking pieces*. Au cours de ces promenades, le participant, muni d'un baladeur et d'écouteurs, est guidé par la voix de Cardiff dans une balade sur un site réel (un parc, un quartier, etc.), mais dont le déplacement est pré-programmé et accompagné d'une bande son. À partir de cette bande sonore qui l'enveloppe (composée d'instructions, de bouts d'histoires et de rêves, de bruits enregistrés par l'artiste au moment de son errance sur le même lieu ou encore d'autres bruits fictionnels qui servent à créer du récit), le promeneur cherche à réconcilier, *par et dans*

l'imaginaire, les deux réalités qui l'entourent, c'est-à-dire l'espace réel qu'il parcourt (un présent *déjà* sonore et *déjà* visuel) et l'environnement créé par Cardiff (qui fait alors déplier différentes couches de temps, tout à la fois actuelles et virtuelles)¹.

Dans ces deux types de promenade, un espace réel (qu'il faut dans les deux cas marcher, traverser, mettre en mouvement) donne matière au déploiement d'un imaginaire, et c'est à *même le réel* que cet imaginaire trouve sa configuration première et son pouvoir d'évocation. Car si le récit qui se développe au fil du trajet mène à un univers ou à un espace fictif, c'est à travers des repères visuels fixes qu'il s'ancre d'abord, pour se jouer d'eux ensuite. Or, dans cette scène visuellement simple où deux protagonistes avancent ensemble sur les dalles d'un trottoir, ce qui m'avait fascinée était sans doute ceci : le rapport entre la voix, l'image et l'imaginaire ; et c'est peut-être, de ce fait, la persistance de cette scène dans ma mémoire qui m'a portée à revoir le film.

Ce film s'intitule *Me and You and Everyone we Know*. Il a été réalisé en 2005 par l'artiste américaine Miranda July, alors connue surtout dans le monde de l'art contemporain — en plus d'être cinéaste, July est une artiste vidéaste, et plus largement une artiste multidisciplinaire. Outre les vidéos, performances et projets web qu'elle a entre autres présentés au Museum of Modern Art, au Guggenheim Museum et aux éditions 2002 et 2004 de la Whitney Biennial, elle a publié en 2007 un recueil de nouvelles intitulé *No One Belongs Here More Than You*², de même qu'elle a co-dirigé, de 2002 à 2009, avec

¹ Pour une excellente analyse de ces *walks* de Janet Cardiff, je renvoie au texte de Walter Moser dans la section hors dossier du numéro 15 de la revue *Intermédialités*. Walter Moser, « Nouvelles formes d'art et d'expérience esthétique dans une culture en transit : les promenades de Janet Cardiff », *Intermédialités. Exposer / Displaying*, n° 15 (2010), p. 231-250.

² Miranda July, *No One Belongs Here More Than You*, New-York, Scribner, 2007, 205 pages.

l'artiste américain Harrell Fletcher, le projet web *Learning To Love You More*³, lequel a fait l'objet d'un livre d'art⁴ et de plusieurs expositions dans des galeries et musées⁵. Son film, *Me and You and Everyone we Know*, entre autres primé à Cannes (Caméra d'Or) et à Sundance (Prix spécial du jury — originalité de la vision), relate, avec ironie et humanisme, l'histoire de quelques habitants d'une ville américaine de banlieue, dont les destins se croisent toujours de façon insolite, et tous les efforts qu'ils mettent dans leur recherche du lien qui les unit à l'autre pour tenter de transformer quelques fragments de leur quotidien en quelque chose d'un peu exceptionnel. Entre *moi, toi et tous les autres*, il y a la protagoniste Christine Jeperson (interprétée par Miranda July elle-même), qui est une artiste vidéaste encore inconnue dans le milieu et qui, pour vivre, fait le taxi pour les personnes âgées. C'est d'ailleurs en conduisant Michael (Hector Elias) à un grand magasin — il souhaite s'acheter de nouvelles chaussures — que Christine rencontre pour la première fois Richard Swersey (John Hawkes), le vendeur, dont elle tombera éventuellement amoureuse. Lui est célibataire depuis peu et père de deux jeunes enfants : Robby (Brandon Ratcliff) et Peter (Miles Thompson). Autour d'eux s'ajoutent aussi Ellen (Ellen Geer), la femme de Michael qui est très malade et sur le point de mourir, et Nancy Herrington (Tracy Wright), la directrice du centre d'art de la ville où Christine aimerait bien exposer son travail, puis enfin quelques voisins du quartier et quelques copains d'école. Dans cette fable contemporaine des micro-événements du quotidien, il semble que le regard artistique de

³ Yuri Ono, Site de *Learning To Love You More* [En ligne]. <http://www.learningtoloveyoumore.com/index.php> (Page consultée le 2 avril 2010)

⁴ Harrell Fletscher et Miranda July [dir.], *Learning To Love You More*, Munich, Prestel Verlag, 2007, 158 pages.

⁵ Miranda July, Site de Miranda July [En ligne]. <http://mirandajuly.com/about> (Page consultée le 2 avril 2010)

Christine sur toutes choses emporte aussi le film en entier, de sorte que l'ensemble de ces événements, tous ces détails, ces mini-intrigues constituent le noyau même du film.

Aussi, revoyant le film, je revoyais la scène, ou plutôt la séquence (nommée « Past the Halfway Point »), et pouvais du coup préciser mes souvenirs — précisions sur lesquelles je m'autorise de revenir puisque cette scène est à l'origine de tout ce mémoire. On l'aura deviné, il s'agit de Christine qui, après avoir vu Richard sortir du grand magasin où il travaille, le rejoint par derrière. Encore étrangers, mais se dirigeant tous deux vers Tyrone Street (rue près de laquelle sont garées leur voiture respective), ils font route ensemble. Après quelques phrases convenues sur leur espace de stationnement, et par une sorte de coïncidence d'un imaginaire commun, ils se mettent à se dire et à croire que leur parcours vers Tyrone Street est à l'image de leur vie amoureuse, et du temps qu'elle pourrait durer. Cette coïncidence fait alors de l'espace qu'ils traversent un espace fantasmatique qui double chacun de leur pas d'un présent nouveau — « [p]lutôt qu'un mouvement physique, il s'agit surtout d'un déplacement dans le temps⁶ » — : six mois déjà qu'ils sont ensemble, voire un an et demi, puis leur vie entière s'éteint finalement au bout du trottoir :

Christine : So, at the end of the next block we'll separate. At Tyrone Street. / Richard : Yeah, the « Ice Land » sign is halfway. It's the halfway... point. / Ice Land is... It's kind of like that point in a relationship, you know... where you suddenly realize it's not gonna last forever. You know, you can see the end in sight. Tyrone Street. / Yeah, but we're not even there yet. We're still at the good part. We're not even sick of each other yet. / I'm not sick of you at all. And wow! It's been a good like six months, right? / What? Six months? The Ice Land sign is like eight months? You think we'd only last a year and a half? / I don't know. I don't want to be presumptuous. I don't know if you're married or what. / I'm not. Well, I'm separated. We separated last month.

⁶ Il s'agit d'une citation de René Prédal à propos des films d'Alain Resnais, citation reprise par Gilles Deleuze dans *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1985, p. 56.

[Ils passent le Ice Land] I was thinking... that Tyrone... was like 20 years away at least. / Yeah? / Yeah. / Ok. Well, actually I was thinking... Tyrone is, like, when we die of old age. And this is, like, our whole life together, this block. / See, that's perfect. Let's do it that way. / Okay.

[Silence. Ils arrivent à Tyrone Street.] Well, guess it can't be avoided. Everyone dies. / I could walk you to your car. / Maybe we should just be glad... that we lived this long good life together. You know, it's so much more than most people ever get to have. / Okay. / Okay. Well, don't be afraid. / Okay. / Here we go. / Here we go.

Si la caméra précède les personnages et les filme de face jusqu'au croisement de la rue Tyrone où ils vont se séparer, c'est le dialogue qui, fictionnalisant leur parcours, permet la coïncidence de leur imaginaire et la projection de leur vie amoureuse. Par ce dialogue, Christine et Richard en viennent donc à poser un regard imaginaire sur ce qui n'est visiblement que quelques mètres à marcher l'un à côté de l'autre, et c'est ainsi que « l'image mentale d[es spectateurs] relaie [...] ce qui est devenue image mentale d[es] personnage[s]⁷ ». Par conséquent, ce qui se passe entre Christine et Richard n'a pas lieu *dans l'image* — « un plan peut-il montrer autre chose que ce qu'il montre⁸ ? » —, mais plutôt *dans l'imaginaire*, celui des personnages comme celui des spectateurs. « [L]'effet de la voix est si fort », écrit Raymond Bellour dans *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, « que le film peut parfois se passer de l'image elle-même⁹ », à la différence que, dans cette séquence, l'imaginaire (ce « "musée" de toutes les images¹⁰ ») se construit aussi *à partir* des

⁷ Benoît Tane, « "Quand lire, c'est voir". Lettres et images dans le roman du XVIII^e siècle », dans les actes du colloque *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités*, Bérengère Voisin [dir.], Tartu, Studia Romanica Tartuensia VII, 2008, p. 117. Benoît Tane, lui, parle de l'image mentale du lecteur.

⁸ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil (La librairie de XXI^e Siècle), 2001, p. 44.

⁹ Raymond Bellour, *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, Éditions de la Différence (Les Essais), 2002, p. 77.

¹⁰ Citation de Gilbert Durand, dans Philippe Cabin, « Une cartographie de l'imaginaire. Entretien avec Gilbert Durand », *Sciences Humaines*, n^o 90 (janvier 1999), p. 28. Ceci évoque irrésistiblement *Le musée imaginaire* d'André Malraux.

images du film¹¹, mais les dépassant en vue d'autres images — images latentes et images labiles —, lesquelles renvoient à l'histoire qui est mise en récit par le dialogue. Enfin, si le dialogue peut d'abord sembler faire image à la manière d'un texte de fiction¹² faisant image, c'est plus encore à travers les images filmiques que se déploie son potentiel imageant¹³.

À partir de cette séquence, j'en suis venue à me questionner sur le rôle de la voix (par laquelle passe le dialogue) et de sa capacité à *animer* tout autant les images du film que l'imaginaire, et ce en renversant le banal des situations et en *faisant image* — comme si cette voix était en quelque sorte une voix « imageante¹⁴ ». Mais ce qui continuait de m'intéresser, outre cette voix, ce dialogue, c'était l'opération plus générale par laquelle l'ordinaire se voyait transformé, animé. Et ceci, à force de revoir le film, m'est apparu de façon particulièrement remarquable, voire symptomatique, dans un ensemble de scènes de *Me and You and Everyone we Know*, qui forment un tout où il est encore possible de penser les relations entre images et imaginaire. Ces extraits sont caractérisés par la présence à l'écran des vidéos de Christine — je mentionnais plus tôt qu'elle est artiste vidéaste. Or,

¹¹ Le micro-récit est inséparable du fait que les personnages marchent en ligne droite sur le trottoir, et qu'il s'organise autour des points d'ancrages que sont l'enseigne du glacier et Tyrone Street.

¹² À ce sujet, je renvoie au collectif dirigé par Bérengère Voisin qui traite justement du potentiel imageant des textes de fiction. *Fiction et vues imageantes*, *op. cit.* Aussi, en lien avec l'imaginaire romanesque de ce micro-récit : dans la scène qui le suit, Christine et Richard se croisent encore. Il lui reproche ceci, qui fait du livre un paradigme réflexif : « See, you're acting like I'm just this regular man. Like a man in a book who the woman in the book meets. » Raymond Bellour écrit par ailleurs ceci qui nous concerne : « de même qu'il y eut le monde, le journal, le poème ou le texte comme utopie du Livre, il y a aujourd'hui le monde, la télévision et l'art vidéo comme trace de l'utopie de l'art. » *Op. cit.*, p. 57.

¹³ Ce qui me fait penser à cette phrase de Deleuze : « [L]'image actuelle et l'image virtuelle coexistent et cristallisent, elles entrent dans un circuit qui nous ramène constamment de l'une à l'autre, elles forment une seule et même « scène » où les personnages appartiennent au réel et pourtant jouent un rôle. » Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴ J'ai nommé « voix imageante » cette capacité de la voix à *faire image*, question d'adapter au cinéma (et à l'image déjà donnée) ce qui avait été pensé en littérature à propos de « la *performance* des textes de fiction, c'est-à-dire leur manière spécifique de stimuler l'imagination, de proposer des représentations, de générer des "vues imageantes"¹⁴ ». Bérengère Voisin, « Avant-propos », *Fiction et vues imageantes*, *op. cit.*, p. 7.

dans son travail vidéographique, dans ses pratiques d'images, elle part toujours de photographies, communes, quelconques ; de la même manière que le dialogue des protagonistes, marchant sur le trottoir, avait la capacité de créer un espace et un temps fictionnels en transformant les noms des rues, les enseignes des magasins, en histoire de vie, le travail vidéographique de Christine anime ces photographies d'une vie nouvelle. L'animation de ces images photographiques, fixes, constituera précisément le point focal de ce mémoire. Ainsi, aux rapports entre images et imaginaire s'ajouteront ceux entre images fixes et images animées, de même qu'entre photographie, vidéo et cinéma¹⁵.

Dans le premier chapitre, il s'agira de présenter l'objet d'étude, c'est-à-dire les photographies et les vidéos, en cherchant également à saisir le mouvement général des vidéos de Christine dans l'ensemble du travail artistique de Miranda July. Je tenterai ensuite, dans le deuxième chapitre, d'ouvrir la réflexion aux relations plus vastes entre images fixes et images animées, afin d'historiciser et de conceptualiser les pratiques d'images à la fois de July et de sa protagoniste. Enfin, dans le troisième chapitre, et pour conclure l'analyse, je me concentrerai sur les dispositifs d'animation des images fixes mis en place par Christine. Cette étude prendra appui sur la pensée de nombreux auteurs, lesquels se recoupent parfois et que j'aime à recouper : entre autres (et dans le désordre) Roland Barthes, Raymond Bellour, Jacques Rancière, Alain Fleischer, Gilles Deleuze, Jean

¹⁵ Si, au fil des réflexions, l'idée de la « voix imageante » s'est un peu dissipée (bien qu'elle ait fortement inspiré ce mémoire), elle n'apparaît au final qu'en filigrane, et ce parce que la voix, ou plutôt la mise en récit, joue un rôle important dans les dispositifs d'animation déployés par Christine. Il est néanmoins certain que la théorisation de cette « voix imageante » aurait été tout à fait juste et pertinente (peut-être aurais-je pu, aussi, fonder à partir d'elle un concept), surtout si elle avait été appliquée à un corpus cinématographique donné et s'étendant à d'autres films. Cependant mes réflexions ont fait leur chemin et se sont trouvées davantage animées par le travail artistique de Christine sur les images photographiques.

Louis Schefer, Denis Diderot et Charles Baudelaire. C'est en tentant autant que possible d'être fidèle tout à la fois à l'impression, première, que le film a laissée en moi et au film lui-même que je me lance dans ce mémoire ; et ce parcours se veut moins, au fond, un ouvrage théorique sur la voix, l'image et l'imaginaire ou un travail proprement historique sur les relations entre photographie, vidéo et cinéma qu'une sorte d'essai qui entend épouser le mouvement propre à l'œuvre.

CHAPITRE 1

« WORK SAMPLE OF CHRISTINE JEPERSON » : SUR CES ÉCHANTILLONS

Le premier chapitre de ce mémoire entend décrire et analyser les trois vidéos réalisées par la protagoniste du film, Christine Jeperson. Il s'agira de montrer de quelle manière chacune de ces vidéos opère sur un même type de matériau (une photographie banale, anonyme) que Christine récupère, s'approprie et tente d'animer par le biais de la vidéo, et dont les dispositifs d'animation seront plus longuement analysés au dernier chapitre. Dans ce premier chapitre introductif, je me bornerai à présenter les trois vidéos, c'est-à-dire leur mode de fabrication et leur traitement dans le film, dont chacune marque une étape de leur production, de l'enregistrement à l'exposition en galerie. Je parviendrai ainsi à introduire les vidéos de Christine dans l'économie générale du film et à saisir la manière par laquelle le procédé vidéographique réalise un déplacement de valeur, modifiant le silence des photographies en leur insufflant du récit, en y injectant de la conversation, en en faisant de l'art. La trajectoire de la protagoniste et la nature de son travail artistique, ce traitement du banal, cette « sublimation du quotidien », recourent — non sans ironie — la pratique artistique de Miranda July elle-même, cinéaste, actrice et alter ego de sa protagoniste. Aussi, pour conclure le chapitre, je proposerai quelques réflexions sur ce dédoublement schizoïde de l'artiste, de la protagoniste et de la cinéaste.

« [J]e demande à chacun de mes lecteurs de mettre en scène, de tourner pour lui-même sur l'écran de son imagination, écran véritablement magique, incomparablement supérieur au pauvre calicot blanc et noir des cinémas¹⁶ ».

François Picabia

¹⁶ François Picabia, « La loi d'accommodation chez les borgnes », dans *Anthropologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*, Christian Janicot [dir.], Paris, Éditions Jean-Michel Place et ARTE Éditions, 1995, p. 476.

« WORK SAMPLE OF CHRISTINE JEPERSON » : SUR CES ÉCHANTILLONS

C'est le début du film (autour de la quatorzième minute). Christine a garé sa voiture devant le Centre d'art contemporain local. Elle tient entre ses doigts une vidéocassette, et sur la pochette de carton de cette vidéocassette, au milieu des autocollants couleur rose bonbon qu'elle achève d'appliquer alors qu'elle est encore assise derrière le volant, il y a cette inscription : « Work Sample of Christine Jeperson ».

Christine est une artiste vidéaste, et sur la cassette qu'elle termine nerveusement d'identifier se trouvent quelques échantillons de son travail artistique, ses créations vidéo rassemblées ici en une sorte de portfolio, qu'elle devra se résoudre à poster après avoir tenté, inutilement, quelques minutes plus tard, de le donner en mains propres à la directrice du centre d'art Nancy Herrington¹⁷. Sur la bande magnétique de cette vidéocassette, et donc comme échantillons de travail, Christine a enregistré trois courts films (au minimum trois, car le spectateur de *Me and You and Everyone we Know* n'a accès qu'à ceux-là). Ces films, et c'est à noter, ont été réalisés en vidéo, mais pensés, de même que créés, à partir d'une image photographique ; il s'agit ainsi moins de courts métrages de fiction que de vidéos d'art ou de clips artistiques¹⁸.

¹⁷ Christine a quitté sa voiture et est entrée dans le Centre d'art contemporain. Dans l'ascenseur menant aux bureaux de la direction où elle a l'intention de laisser sa cassette, elle croise Nancy Herrington qui lui dit : « Why don't you send it to this address. / Oh, but that's here. Can't I just hand it to you? / It'll get lost. It's better if you send it. » Déjà, après seulement quelques minutes de film, le ton parodique et critique de Miranda July sur le monde clos et hiérarchisé de l'art contemporain est donné.

¹⁸ D'ailleurs, pour la suite du mémoire, j'écrirai *vidéos* lorsqu'il sera question de ces « films » de Christine, puisque *film* renverra plutôt au film à l'étude, c'est-à-dire à *Me and You and Everyone we Know* de Miranda July.

L'objet : une vidéocassette

Or, ce sont précisément ces vidéos de Christine qui serviront de corpus dans ce premier chapitre ; et c'est en ce sens que la vidéocassette est le premier objet de ce mémoire (pour les vidéos qu'elle contient et que je présenterai ici), celui qui me permettra véritablement d'entrer dans sa matière. Ces vidéos, si elles peuvent être perçues comme d'autres détails du film — des détails, aussi, dans l'ensemble du travail artistique de Christine, puisqu'elles ne servent que comme exemples d'une collection sans doute plus grande d'œuvres —, me semblent pourtant significatives, au sens où elles sont, je crois, une sorte de concentré des grands motifs de July. Du coup, le terme d'échantillon me paraît d'autant plus juste qu'il s'est mis en abyme : si, dans la fiction, les vidéos sont une fraction représentative de l'art de Christine, elles sont d'abord, dans le contexte élargi de la production artistique de Miranda July, l'illustration de ce qu'on pourra peut-être qualifier d'obsession, et qui serait ce désir d'animation de choses simples, banales et quotidiennes.

Mais avant d'ouvrir la réflexion et de suggérer une relation entre les vidéos de Christine et l'art de July, il convient de jeter un regard sur les vidéos en elles-mêmes pour voir comment, *dans la fiction*, Christine les crée et quelle est sa méthode, son approche. Puisque pour pouvoir se poser la question de la « résonance » des vidéos de Christine dans l'œuvre de July, il faut évidemment, dans un premier temps, regarder, puis décrire ces vidéos, en passant aussi par les images photographiques qui les composent, et dont les caractéristiques sont, nous le verrons, essentielles au propos.

Enfin, et pour filer la métaphore, si la grande question de ce mémoire est l'animation ou la mise en mouvement de l'« inanimé » (sous toutes ses formes), s'il s'agit de l'élan qu'il est possible d'insuffler à quelque chose pour lui (re)donner vie, il me semble que le premier objet de ce mémoire, cette vidéocassette dont il sera ici question, est bien à l'image de toute cette problématique. Une vidéocassette, c'est bien un objet quelconque, un objet comme un autre ; n'est-ce pas qu'une boîte et qu'une bande ? Ou promet-elle beaucoup plus ? Car au moment de la mettre en mouvement, de faire dérouler la bande, il y a déjà des images qui s'animent.

À partir d'images photographiques

Tel que je l'ai mentionné plus haut, l'une des singularités de ces trois vidéos consiste en ceci qu'elles se construisent toutes autour d'une image *fixe*, d'une image photographique. Il y a ainsi à la base de chacun des vidéos de Christine une image à l'arrêt, arrêtée justement par la prise photographique qui, *temporellement*, on le sait, « nous l'a-t-on assez répété » écrit Philippe Dubois dans son essai sur l'espace et le temps dans l'acte photographique, « interrompt, [...] fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en n[e] saisissant qu'un seul instant¹⁹ » de ce temps présent qui passe et qui est le nôtre, de cette réalité continue qu'on voit, qu'on entend et qui est, selon Pier Paolo Pasolini, un « infini plan-séquence subjectif qui se termine à la fin de notre vie²⁰ » — ce qu'est aussi, pour lui, le cinéma²¹. Dans le fil de

¹⁹ Philippe Dubois, « Le coup de la coupe. La question de l'espace et du temps dans l'acte photographique », dans *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan (Nathan-Université), 1990, p. 153.

²⁰ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot (Traces), 1976, p. 211.

notre vie, c'est-à-dire dans ce plan-séquence continu, l'acte photographique semble donc effectuer une coupe. La photo apparaît alors, selon Dubois, comme « une *tranche*, une tranche unique et singulière d'espace-temps²² », car la coupe, en effet, est *spatiale autant que temporelle* : l'espace est pris, saisi, prélevé, extrait et, en ce sens encore, immobilisé — n'est-ce pas par ailleurs contre cette coupe immobile que le cinéma, lui, s'est défini²³ ?

C'est ainsi à partir de ce type d'images, qui de surcroît s'inscrit d'un seul coup sur son support, comme une empreinte — par opposition à la peinture par exemple, puisque la toile ne reçoit l'image que progressivement²⁴ —, ces images qu'on appelle aussi parfois des *instantanés* (la photographie donne à voir l'instant même de l'acte photographique depuis la perspective de la caméra : elle concrétise « la configuration spatiale d'un instant²⁵ », explique Siegfried Kracauer), que se constituent les vidéos de Christine.

²¹ Cette comparaison entre le temps de la réalité et le temps du cinéma me semble juste et belle. Cependant, quand Pasolini parle du cinéma, il ne renvoie pas au film. Pour lui, le montage marque la différence fondamentale entre cinéma et film, et assure le passage de l'un à l'autre « (qui sont deux choses tout à fait différentes, comme la "langue" est différente de la "parole") [...] [C]e montage effectuée donc sur le matériau du film [...] la même opération que la mort accompli sur la vie ». Et c'est grâce à elle, la mort, qui « *accomplit un fulgurant montage de notre vie* », que notre vie, précisément, nous sert à nous exprimer, écrit-il. *Ibid.*, p. 211-212. En photographie, cette distinction entre l'art (photographique) et son expression (la photo), je crois, n'existe pas. L'art photographique *fait* déjà montage ; la photo est, selon Roland Barthes, « une micro-expérience de la mort » (Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980, p. 16), ainsi plus proche du film que du cinéma. Pour de plus amples liens entre photographie et film, voir le chapitre 2.

²² Philippe Dubois, *op. cit.*

²³ Dans Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1983, 297 pages. Dès les premières pages, et à partir des thèses de Henri Bergson sur le mouvement, Deleuze rappelle que ce que le cinéma donne, ce n'est pas le photogramme (des coupes immobiles, vingt-quatre images / secondes), mais bien « une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate. » *Ibid.*, p. 11. Quelques lignes plus loin, il confirme : « la coupe sera une coupe mobile et non plus immobile. » *Ibid.*, p. 12.

²⁴ Philippe Dubois, *op. cit.*

²⁵ Siegfried Kracauer, « La photographie », dans *Le voyage et la danse. Figures de villes et vues de films*, Philippe Despoix [dir.], Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 54.

Par conséquent, l'un des points importants de ce mémoire sera de voir comment cette double immobilité (temporelle et spatiale) qui caractérise le média photographique réagit au contact d'autres médias — la vidéo et le cinéma — pour engendrer un rapport singulier et unique au temps comme à l'espace.

Des photographies privées, des clichés

Sur ces images fixes utilisées par Christine dans ses créations vidéos, je crois nécessaire de préciser encore ceci : à savoir que ce sont des photographies trouvées qui ne viennent ni de ses albums personnels ni même de ses propres photos d'art. Ce sont des photos qu'elle a empruntées ici et là²⁶, et choisies, on dirait, au hasard. Ces images dont elle se sert — et que je décrirai sous peu — sont les photographies *privées* d'autres gens, des photographes *amateurs* manifestement, qui semblent avoir photographié sans réfléchir, comme ça, dans l'instant, pour le souvenir²⁷, cherchant un peu maladroitement et selon les idées reçues à faire de *belles images*, de beaux *clichés*²⁸.

²⁶ Avec la photographie, l'image est « devenue détachable, transportable », souligne Walter Benjamin, dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000, p. 294. Puis, il ajoute : « Et où la transporte-t-on ? Devant le public. » C'est d'ailleurs ce que fera Christine, nous le verrons, en en faisant de l'art et en la transportant jusqu'au musée.

²⁷ Susan Sontag écrit : la photographie « makes real what one is experiencing [...] by converting experience into an image, a souvenir. » Susan Sontag, *On Photography*, New-York, Picador, 1977, p. 9. En effet, la plupart du temps, des photos sont prises pour confirmer l'expérience et pour en garder la preuve. Selon Roland Barthes, la photographie atteste que « j'ai bien été là », que « Ça-a-été » : « dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. » *Op. cit.*, p. 120.

²⁸ Ces images me semblent du coup doublement fixes, figées. Ne sont-elles pas clichées dans les deux sens du terme (au sens du nom et de l'adjectif) ? C'est-à-dire photographiques, d'une part, et *toutes faites*, voire stéréotypées, de l'autre.

Ces clichés, puisqu'empruntés, pris à d'autres, ainsi coupés de ceux qui pouvaient les raconter, en témoigner, ainsi détachés de la série qui parvenait à leur donner un sens, un contexte, deviennent du coup anonymes, insignifiants, des images parmi d'autres²⁹ ; et c'est précisément cette dimension-là de ces photographies (des clichés au double sens, des images stéréotypées, communes, connues, quelconques) qui les rend disponibles à l'attention et au travail artistique de Christine.

Méthode

Parmi ces photographies trouvées qu'elle a collées, étalées sur le mur de sa chambre, elle fait un choix, en choisit une, qu'elle filme ensuite en vidéo en la cadrant de près et séparément, puis en y ajoutant simultanément une matière sonore (texte, voix, son). Ce sont précisément ces *opérations vidéographiques* qu'elle applique à ces images « sans histoire » qui, nous le verrons, parviennent à les arracher à leur simple banalité et à leur redonner, en un sens, du *récit* — même s'il a fallu qu'elles retombent entre les mains de Christine au rang de cliché pour qu'elles puissent s'offrir comme surface de projection imaginaire et lieu de fiction. Ces photographies, parce qu'empruntées, décontextualisées, ne pouvant alors plus être envisagées comme des souvenirs, comme des objets de mémoire au sens strict, peuvent pourtant servir comme matière pour l'art, qui, lui, parvient à leur restituer une sorte

²⁹ Puisqu'une photo n'est qu'un fragment (Kracauer écrit plutôt que la photographie « réunit des fragments autour d'un néant ». *Op. cit.*, p. 53.) et que son sens (l'histoire qui lui est liée) n'est pas contenu dans l'image, elle « changes according to the context in which it is seen ». Susan Sontag, *op. cit.*, p. 106.

d'épaisseur mémorielle — fut-elle artificielle —, une mémoire fictionnelle (« je pense à un monde où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende³⁰ »).

C'est ainsi que Christine s'approprie les photos en cherchant non seulement à étirer l'instant photographique par la durée de la vidéo, mais aussi en lui redonnant une indicialité, un *hic et nunc*, un ici et maintenant perdu mais retrouvé par le biais de l'art. À la manière de différents artistes contemporains (tel que Janet Cardiff, Christian Boltanski, Péter Forgács, Wolfgang Tillmans, Thomas Hirshhorn, Sean Snyder, Joachim Schmid et d'autres), Christine récupère ces images d'amateurs, tout à la fois stéréotypées et intimes, anonymes, silencieuses, et leur confère, par la force de la vidéo qui transforme leur nature même, une profondeur de temps, d'espace, une promesse de récit ; et ce vers une éventuelle animation des images photographiques.

Description des photographies

Puisque ce mémoire prend sa source dans le travail artistique de Christine, à savoir le travail sur ces images photographiques, je propose maintenant de poser un premier regard sur ces photographies (sur les photographies en tant que telles, en tant que pures photographies, c'est-à-dire en en faisant *l'inventaire général*, selon l'expression de Kracauer), regard qui cherchera à les décrire une à une et qui fera voir, dans un deuxième temps, comment Christine se les approprie.

³⁰ Chris Marker, *Sans soleil* (1983)

D'abord, qu'y a-t-il sur ces images ? Puis, qu'en fait-elle ? Pour que de cette appropriation de photographies auparavant anonymes et indifférentes découle une sorte d'attraction, qui va attraper le spectateur et par là modifier la valeur même³¹ de ces images.

Photographie 1

Me and You and Everyone we Know s'ouvre sur cette première photographie : celle d'une femme, d'un homme, d'un bord de mer et d'un coucher³² de soleil³³. Elle à gauche, lui à droite, ils sont l'un à côté de l'autre, de dos, cadrés au centre de l'image, qui ne montre que l'arrière de leur tête en contre-jour — « un superbe soleil couchant [...] les faisait devenir des silhouettes noires étrangères³⁴ ». Il y a devant eux le sable, la mer, ses vagues, l'horizon, puis le soleil, le ciel et quelques nuages.

Photographie 2

La deuxième photographie est une image de foule. Elle a de toute évidence été prise lors d'un concert et de l'angle d'une scène surélevée. Dans l'image, on voit des adolescents

³¹ Serge Daney explique : « on part du principe que la "valeur" d'un objet se prouve et s'éprouve dans ce qu'elle PRODUIT chez celui qui l'a rencontré. "Produit" est ici au double sens : résulter et fabriquer. De l'objet doit "résulter" une production. » *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L. Éditeur, 1993, p. 56. Et je dirai de cette production qu'elle sera imaginaire, c'est-à-dire qu'elle aura lieu dans l'imaginaire du spectateur.

³² En réalité, la photo ne dit pas — ou ne peut pas dire — s'il s'agit bien d'un coucher ou d'un lever de soleil.

³³ Susan Sontag rappelle que « [t]his is still the aim of most amateur photographers, for whom a beautiful photograph is a photograph of something beautiful, like a woman, like a sunset. » *Op. cit.*, p. 28.

³⁴ Dans son article « Photos jetées, photos trouvées, photos recyclées » paru dans le numéro 6 (Recycling / Recyclage) de la revue *Edit*, Florence Pillet parle entre autres de photographies ratées et donne cet exemple typique de la photographie d'un couple devant un soleil couchant. Site de *Edit* [En ligne]. <http://www.edit-revue.com/?Article=186> (Page consultée le 18 mai 2010)

entassés, pressés les uns contre les autres, leurs regards enthousiastes braqués sur l'artiste sur scène (et dont le point de vue coïncide avec celui de la caméra avec lequel le cliché a été pris) : leurs bras sont dans les airs et leur bouche, grande ouverte comme s'ils criaient quelque chose. Il y a devant eux une large barrière noire et, à l'avant-plan, des agents de sécurité qui les surveillent.

Photographie 3

Sur la troisième photographie, un homme et une femme posent en plein jour, en plein soleil, devant une ruine maya³⁵. Ils sont au premier plan, complètement à gauche sur l'image, de dos, leur visage un peu retourné de manière à ce qu'on puisse voir leur profil. Ils sont seuls, côte à côte, et regardent les restes de pierres de ces cités abandonnées entourées par-devant de terre et d'arbres par derrière.

Des photos indifférentes

Cherchant à décrire ces trois photographies, il s'agissait, me semble-t-il, avant toute chose, de les prendre isolément (bien qu'elles soient toujours d'emblée, dans le film, immédiatement enchâssées dans du récit), pour bien montrer que, prises en elles-mêmes, et

³⁵ Gustave Flaubert, dans son « Dictionnaire des idées reçues », a répertorié le mot « Ruines ». Ceci vient en quelque sorte confirmer le cliché de cette image. Il en donne la définition suivante : « Font rêver et donnent de la poésie à un paysage. » « Le dictionnaire des idées reçues », dans *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1979, p. 550.

ce même au regard du film (de l'histoire qui y est racontée), ces images ne *disent rien* — et que c'est à partir de ce rien, de cette indifférence, que se fonde tout le travail de Christine.

Ces images, en effet, cherchant à les représenter, je ne pouvais pas les raconter, puisque Christine n'évoque jamais ni le « comment », ni le « où », ni le « pourquoi » de ces photos — tout le contraire de la protagoniste-photographe des *Photos d'Alix*, par exemple, court-métrage de Jean Eustache, qui se remémore, devant une série de photographies présentées les unes à la suite des autres, des anecdotes qui leur sont intimement associées³⁶ —, pas plus que je ne pouvais, évidemment, comme celui qui serait concerné par elles, certifier en pointant du doigt : « "Voyez, ici, c'est mon frère ; là, c'est moi enfant"³⁷ ».

Ainsi, rien dans ces photographies ne vient encore pointer dans l'image (alors qu'il suffit bien souvent d'une légende, d'une série, d'une date ou d'une voix). Rien, non plus, pour y faire plonger le spectateur et l'entraîner hors de son cadre, au-delà de ce que la photo donne à voir, au-delà de sa somme détachable, dans « une sorte de hors-champ subtil³⁸ » ou de *champ aveugle*, au sens d'André Bazin et de Barthes. Autour de ces photographies (et avant que Christine ne les réemploie), il y a donc une sorte de silence ; et dans ce silence, comme le remarque Walter Benjamin à propos d'autres types d'images, le regard se tient au repos³⁹. N'est-ce pas dire, comme l'écrit Jean-Paul Sartre dans *L'imaginaire*, qu'« on peut

³⁶ Bien que le spectateur peine à retrouver, dans l'image, le référent. Car la stratégie du film est en effet celle-ci : mettre en évidence le partage entre ce qui est dit des photographies et ce qu'on en reconnaît. Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 137.

³⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 16.

³⁸ *Ibid.*, p. 93.

³⁹ « [L]e visage humain était entouré d'un silence dans lequel le regard se tenait au repos ». Walter Benjamin écrit ceci au sujet des photographies qui étaient publiées au tout début des journaux illustrés, alors qu'elles

[...] trouver des cas où la photographie me laisse dans un tel état d'indifférence, que je n'effectue même pas la "mise en image"⁴⁰ », que je ne cherche même pas à prolonger, pour moi, l'instant photographique. « [L]'intérêt que nous éprouvons pour elles ne dépasse [alors] pas le temps d'une lecture instantanée : cela ne résonne pas, ne trouble pas⁴¹ », et l'image reste d'autant plus fixe, figée, immobile, inanimée.

Enfin, si ces images existent, signifient pour d'autres, d'un point de vue extérieur, elles ne sont encore qu'« indifférente[s], l'une des mille manifestation du quelconque⁴² ». Se rappeler, toujours avec Barthes, qu'une photographie n'existe et ne parle qu'à celui qui y retrouve quelque chose : « je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense⁴³ », je pense enfin que ceci fût vivant.

Reprise par l'art

Que faire, dès lors, d'une photographie restée muette ? Que faire, en effet, d'une photographie qui ne me concerne pas et avec laquelle je n'en viens ni à penser ni à rêver ? Est-il possible, par une sorte d'artifice peut-être, de ré-« *animer* la photo, de lui prêter sa vie pour en faire une image⁴⁴ », une image qui puisse être, quoique sans le souvenir, sans la

apparaissaient encore sans légende explicative. « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000, p. 302. Devant les trois photos qui nous concernent, n'est-ce pas ce même manque de légende qui laisse le regard au repos, dans une sorte d'indifférence ?

⁴⁰ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2005, p. 55.

⁴¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1957, p. 99.

⁴² Parlant d'une photographie d'enfance de sa mère. Roland Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 115.

⁴³ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*

nostalgie, « au sein même du monde en mouvement⁴⁵ » ? Comment faire de *n'importe quelle* photographie une photographie qui *me regarde*, pour « [qu']elle m'anime et [que] je l'anime ; [n'est-ce donc pas] ainsi que je dois nommer l'attrait qui la fait exister : une *animation*⁴⁶ » ?

La première piste se trouve peut-être ici, là même où Christine prend son pari : c'est-à-dire dans l'œuvre d'art, « l'œuvre d'art [comme] une entreprise de décadage, de rupture de sens⁴⁷ », voire de production de subjectivité. Pour donner de l'attrait — de l'animation — à ces photographies d'abord quelconques, à ces surfaces figées et immobiles, Christine use d'un procédé qui, rendant possible le transfert de subjectivation, « touch[e] l'image de son extérieur, [...] l'altère et la reconstruit⁴⁸ » : il s'agit du montage⁴⁹, à savoir le montage de l'image et du son qui s'opère dans le passage de la photographie à la vidéo, cet enregistrement vidéo sur lequel s'appuie toute la production artistique du personnage et qui, surtout, permet aux images de « recevoir leur juste dépôt de mots⁵⁰ ».

Puisque chaque image ne dit rien et n'étonne pas, qu'arrive-t-il lorsque Christine la met en récit, profitant du fait qu'avec la vidéo la bande son fasse maintenant partie de l'image⁵¹ ? Si l'objet ne parle pas, pourquoi ne pas le faire parler, de sorte qu'il « induis[e],

⁴⁵ Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁷ Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Éditions Galilée (L'espace critique), 1992, p. 181.

⁴⁸ Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁹ N'est ce pas d'ailleurs de montage dont parlait Pasolini lorsqu'il faisait la différence entre film et cinéma ? Christine, en effet, ne fait pas du cinéma, mais fait des films, en vidéo. Et c'est bien par le montage, chez elle d'une photographie et d'une matière sonore, qu'elle en vient à s'exprimer.

⁵⁰ Alain Fleischer, *L'empreinte et le tremblement. Écrits sur le cinéma et la photographie 2. Suivi de faire le noir*, Paris, Galaade Éditions, 2008, p. 301.

⁵¹ Alain Fleischer fait remarquer que « [s]i l'enregistrement des sons a pris tant de retard sur celui des images, c'est parce qu'il n'y a aucune fixité du son, aucune fixation possible, tout événement sonore, même s'il est aussi bref qu'une détonation, s'inscrit dans une durée, dans un mouvement [...] ».

vaguement, à penser⁵² », tirant alors profit de la force de la parole qui, « par l'action soudaine d'un seul mot, peut faire passer [...] de la description à la réflexion⁵³ » ; la photo devenant du coup l'objet d'une conscience imageante (par la puissance d'une *voix imageante*), qui traverse et dépasse ce qui est représenté en donnant, enfin, à rêver⁵⁴. Ainsi la voix de Christine, dont les propos n'atténuent pas la banalité des images (et ne serait-ce que par ironie), creuse le visible de l'image. La voix, « cette voix qui donne et soustrait en même temps du corps à l'image⁵⁵ », emprunte ici corps et paysage pour en disposer autrement, en les décontextualisant « depuis un lieu absolument *autre*⁵⁶ » où la photographie est récupérée pour être « nourri[e] de mots⁵⁷ », pour être mise en fiction. « C'est une tentative pour la fonder en tant qu'art », écrit Raymond Bellour dans *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, « c'est-à-dire lui conférer la portée d'une œuvre d'imagination⁵⁸ ».

Enfin, les trois photographies à partir desquelles Christine construit ses vidéos laisseraient certes indifférent si ce n'était de leur reprise par l'art, comme quoi « toute chose du monde — objet banal, lèpre d'un mur, illustration commerciale ou autre — [est]

L'empreinte des sons ne pouvait donc se déposer sur un support fixe, et il fallut attendre la possibilité technique de déposer une empreinte déroulée dans le temps en continu, sur un support déroulé en continu dans l'espace, ce qui ne fût possible qu'à une époque ultérieure à celle où des instants visuels successifs — des instantanés — étaient déposés sur une succession rapide de supports présentés à l'arrêt, les unes derrière les autres, entraînés mécaniquement assez vite pour que l'un cède la place de l'autre : ce bricolage qu'à partir d'empreintes photographiques les frères Lumière ont appelé le cinématographe. » *Ibid.*, p. 373.

⁵² Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 65.

⁵³ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁴ Critique d'art, Denis Diderot n'estimait que les tableaux qui faisaient rêver. Nous y reviendrons.

⁵⁵ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁶ Pascal Bonitzer, « Le regard et la voix », dans *La voix au cinéma*, Michel Chion, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'étoile (Essais), 1982, p. 133.

⁵⁷ Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

disponible pour l'art [...] comme pure présence, réalité nue parée de la splendeur nouvelle de l'insignifiant⁵⁹ », observe Jacques Rancière dans *La fable cinématographique*. Cet insignifiant, ce vide de la photographie lorsqu'elle sort de l'archive personnelle, de l'histoire intime d'un soir de bord de mer (d'un concert ou d'un voyage parmi les ruines), le geste artistique de Christine le montre en un sens, puisqu'il consiste justement à révéler la réversibilité du principe : que toute photographie peut potentiellement (nous) parler, se resingulariser, se mettre en récit et nous concerner. Le propre du travail artistique de Christine est donc de produire une subjectivité fictionnelle à partir de cette absence, mais aussi de retrouver de la conversation là où il n'y avait que du silence ; et c'est dans cette requalification du banal que l'art de Christine se produit.

C'est ainsi sur ce manque de référents pour tous, sur le déficit de ces trois photographies et leur insuffisance à intéresser (à attendrir, à émouvoir, à blesser, enfin à *animer*) que Christine va fonder tout son travail. Après avoir décrit les photographies qui sont à la base de ses vidéos, après les avoir, de surcroît, analysées afin de comprendre selon quels critères, même virtuels, elle les choisit, il convient maintenant de se pencher sur le travail spécifique auquel Christine s'applique : soit les vidéos en elles-mêmes.

Description des vidéos

Comme on a pu le faire pour les photographies, il s'agit à présent de décrire les trois vidéos réalisées par Christine, c'est-à-dire de les raconter une à une, pour en faire ensuite une

⁵⁹ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 16.

analyse plus approfondie et en venir à les interroger ensemble ; ceci dans le but d'en reconnaître les caractéristiques, d'en remarquer les similitudes et les variations, voire l'évolution de l'une à l'autre, autant en elles-mêmes que dans leur mode d'apparition et leur rapport au film. Cependant, sur la question spécifique de l'animation des images photographiques dans et par ces vidéos, je renvoie plutôt au dernier chapitre, puisque les réflexions autour de cette question ne pourront vraiment « faire sens » qu'à la toute fin du parcours.

Vidéo 1

Lorsque le film (*Me and You and Everyone we Know*) débute, on est d'ores et déjà dans la première vidéo, qui commence elle aussi (on comprendra quelques secondes plus tard que Christine est au même moment en train d'en faire l'enregistrement). Dans un fondu, la première photographie apparaît. Elle est de plus en plus lumineuse, donnant alors l'impression que le soleil se lève.

À l'image s'ajoute bientôt le bruit de la mer, puis Christine, variant entre une voix de femme et un semblant de voix d'homme, dit au micro : « If you really love me, then let's make a vow... right here, together... right now. / Okay? / Okay ». La vidéo, et le film tout à la fois, s'ouvre sur ce pacte, un pacte qui, sur la base d'un amour — d'une émotion et dans ce mot, déjà, une sorte d'agitation, de mouvement — fait promettre aux protagonistes, ces

corps photographiés devenus personnages, de vivre leur vie de façon extraordinaire, merveilleuse⁶⁰.

Jouant ces personnages, Christine poursuit :

All right. Repeat after me – I'm gonna be free. / I'm gonna be free. / And I'm gonna be brave. / I'm gonna be brave. / Good. And the next one is – I'm gonna live each day as if it were my last. / Oh, that's good. / You like that? / Yeah. / Say it. / I'm gonna live each day as if it were my last. / Fantastically. / Fantastically. / Courageously. / Courageously. / With grace. / With grace.

And in the dark of the night, and it does get dark... when I call a name / When I call a name. / it'll be your name. What's your name? Never mind⁶¹. Let's go. Say it. / Let's go. / Everywhere. / Everywhere. / Even though / Even though / We're scared. / We're scared. / Cause it's life / It's life. / and it's happening. It's really, really happening... right now.

All right. Now let's kiss to make it real, okay? / Okay.

C'est ainsi que Christine colle sa voix sur les corps photographiés par une sorte de doublage improvisé en direct, soutenu par des bruits qu'elle enregistre simultanément, comme ce bruit de vagues créé par le grésillement de son téléviseur ou celui du baiser, à la toute fin de la vidéo, par le contact de ses lèvres sur sa main.

Vidéo 2

Dans la deuxième vidéo, Christine alterne la Photographie 2 (l'image de foule) avec une autre image, tournée en vidéo celle-là, où elle se met en scène, assise sur un tabouret, les jambes croisées, un radiocassette sur les genoux. De ce radiocassette sort des cris de foule,

⁶⁰ Christine utilise le mot « fantastically », fantastiquement, c'est-à-dire de façon prodigieuse, extraordinaire. Mais l'étymologie donne aussi ceci qui me semble pertinent, nous le verrons : qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité.

⁶¹ Christine ironise ici ses propres procédés artistiques. À travers le dialogue, elle évoque le fait qu'elle ne sait rien des photographies en faisant révéler aux personnages, qui semblent pourtant partager un moment fort intime, qu'ils ne connaissent à leur tour rien d'eux-mêmes, et même pas leur propre nom.

qu'elle fait jouer plus ou moins fort selon les pauses que lui inspire cette sorte de tirade qu'elle invente :

I can't hear you! And do you love me? Even though I am sometimes irritating? And a little bit selfish! Even when I forget to ask you how your day was? [...] Oh, I really do love you. But I'm trying to change! All right. This song is for you, and, yes, it is a love song.

Cette deuxième vidéo — que regarde Nancy Herrington dans son bureau du centre d'art (on la découvre en même temps qu'elle) — s'élabore autour d'un champ / contre-champ entre la photographie et l'artiste, et présuppose un travail de montage. Par rapport à la première vidéo qui maintient un cadre unique et qui est présentée en *direct* et à l'étape encore de sa réalisation, de son enregistrement, du *work in progress*, la deuxième vidéo est achevée et trouve sa place — on l'imagine — parmi les autres vidéos de Christine sur la vidéocassette.

Par ailleurs, on remarque qu'un même pacte d'amour scelle la relation entre les protagonistes de la vidéo, c'est-à-dire entre la foule et l'artiste (la star qu'on présume sur scène, mais aussi, parallèlement, Christine).

Vidéo 3

Le travail artistique de Christine autour de la troisième photographie est, davantage encore, imbriqué dans le récit du film. La Vidéo 3 répond à l'événement de la mort d'Ellen, l'un des personnages secondaires de *Me and You and Everyone we Know*. Bien que son rôle soit secondaire dans le film, la dernière vidéo lui rend une sorte d'hommage, et tous les

éléments y concourent : des fleurs, des photographies, des ruines, en guise de mémoire. Aussi, à travers cet hommage se réalise une nouvelle promesse : celle d'une vie qui se prolonge, après la mort, dans le rêve.

La photographie qui structure cette vidéo, Christine l'a trouvée dans la chambre d'Ellen. Travaillant à temps partiel comme chauffeur pour personnes âgées, Christine emmène souvent Michael, le mari d'Ellen, laquelle est gravement malade, à son chevet. Lors d'une de ses visites, Christine aperçoit près du lit cette photographie sur laquelle est photographié un couple devant une ruine et demande pour l'emprunter. Ellen acquiesce en disant : « Oh. My granddaughter and her boyfriend who won't marry her are going to become art⁶² ».

Dans la vidéo, la photographie est intégrée à un arrangement de bouquets de fleurs devant lequel Michael et Christine se tiennent debout. Prêtant sa voix à l'homme sur la photo, Michael demande : « Isn't it amazing Ellen? » Christine enchaîne aussitôt :

Yes, I'm so glad you took me here. It was a whole civilization. / Two Mayan people in love... probably stood right where we're standing now and thought... « Look what we have built together. » And now they're gone, and so is the city. And there is just... us.

Si la première vidéo n'était composée que d'une image photographique en train d'être filmée et que la seconde intégrait image photographique et image vidéo de façon alternée, la troisième photographie est inscrite dans un dispositif encore plus complexe du point de vue du langage cinématographique. Dans la Vidéo 1, le cadre de la photographie est suffisant ; du coup, le cadrage reste fixe. Au contraire, la photographie de la Vidéo 2, elle, appelle à

⁶² Il y a, associée à cette photographie, une autre promesse, mais cette fois non tenue, puisque le couple ne se mariera pas.

un hors-champ, qui prend forme avant même qu'il soit rendu visible par l'effet d'une voix-off⁶³. Ce hors-champ sera ensuite montré sous la forme d'un contre-champ, toutefois non-contigu (puisque l'image vidéo ne montre pas l'artiste sur scène auquel on s'attendrait dans un schéma réaliste).

Avec la troisième vidéo, on s'approche de plus en plus, par une scénographie de l'espace dans laquelle la photographie est intégrée, d'une mise en scène proprement cinématographique. On passe ici à trois plans (alors qu'il n'y en avait qu'un seul dans la première vidéo et que deux dans la seconde), qui ne se limitent plus ni au champ ni au contre-champ de la photographie, mais qui ouvrent sur un hors-champ beaucoup plus complexe, puisque ce hors-champ renvoie directement à l'histoire racontée dans *Me and You and Everyone we Know* ; comme si ce hors-champ prenait place dans le *cadre* même du film. Ainsi, à la fin de la vidéo, on voit Michael et Christine de face, l'angle est un peu oblique, sortir de leur rôle et dire : « Michael : I am done. / Christine : That was great. »

Dans le passage de l'une à l'autre vidéo, il semblerait que Christine ait cherché à montrer la progression d'une image, autonome, photographique, dans son *devenir-film*, dans son *devenir-histoire*, et ce à travers une intégration de plus en plus complète de cette image dans un schéma et des stratégies cinématographiques, et ce même si c'est au musée que ce « film » est destiné.

⁶³ Au moment où la directrice du centre d'art visionne cette vidéo et avant, justement, que le contre-champ avec l'image de Christine apparaisse et que Nancy la reconnaisse, cette dernière demande à son assistante ceci : « Is she of color? / No. But she's a woman. » Cet échange témoigne clairement de l'humour de Miranda July et de son regard parodique et critique face au monde de l'art contemporain.

En effet, cette troisième vidéo passe en boucle dans le Centre d'art contemporain d'où Christine et Michael la regardent. Dans la galerie, ils sont l'un à côté de l'autre, face à la vidéo projetée au mur qui ne montre, dans un premier temps, que la photographie et qui, au plan suivant, les montre eux, cadrés de dos, s'échangeant le micro devant l'arrangement de fleurs et de photographies (deux photographies d'Ellen, selon toute vraisemblance, sont disposées de part et d'autres de la photo « fictionnalisée » de la ruine maya). Aussi, dans le film, les images de la vidéo alternent avec des plans de Christine et Michael dans la galerie, tantôt de face, tantôt de dos.

On le voit bien, la mise en scène vidéographique redouble ici celle du film : dans la vidéo, Christine et Michael sont debout devant la photographie et l'ensemble des objets qui constituent le mausolée à la mémoire d'Ellen. De la même façon, dans la galerie, Christine et Michael se trouvent devant la vidéo, qui peut également être perçue comme un mémorial en son honneur. Plus encore, cette mise en scène rejoint la photographie de départ : deux individus qui se recueillent devant un monument aux morts.

Trois vidéos, trois temps

À partir des trois photographies décrites en début de chapitre, Christine a créé trois vidéos ; trois vidéos dont la scansion, dans le film⁶⁴, correspond à une complexification graduelle qui va, au fond, dans le sens des étapes de la production artistique elle-même. Passant du

⁶⁴ Les vidéos apparaissent approximativement au début, au milieu et à la fin du film.

work in progress de la première vidéo à la version montée (c'est l'échantillon) de la deuxième, la troisième trouve enfin sa place dans la galerie en tant qu'installation vidéo.

De plus, cette scansion recouvre différents régimes temporels, non seulement ceux auxquels sont liées ces mêmes étapes de production (c'est-à-dire l'œuvre en train de se faire, l'œuvre produite et l'œuvre exposée), mais aussi ceux des trois vidéos et de leur diégèse — car dans leur mise en récit ou mise en fiction par Christine, les photographies en sont venues à raconter quelque chose. Si, dans la première vidéo, les protagonistes, par ce pacte qu'ils scellent, cherchent à se penser et à se mettre en scène dans l'avenir, la seconde s'ancre plutôt dans le présent : en faisant se répondre la foule et l'artiste, Christine simule une simultanéité qui, par le truchement du montage, problématise les questions de présence et de co-présence. Dans la dernière vidéo, enfin, tout ne renvoie qu'au passé et au régime de la commémoration (la mort, l'éternité, le souvenir, le rêve) — ce à quoi fait par ailleurs écho le passage de l'œuvre d'art au musée, qui lui assure un certain avenir en la projetant dans la mémoire de l'art.

Le régime esthétique de l'art

D'une certaine façon, les trois temps de ces vidéos, ces temps stratifiés, ces couches de temps, dénotent encore autre chose, et nous invite à inscrire la pratique artistique de Christine dans le temps : dans une époque, après un tournant dans l'histoire de l'art. Jacques Rancière, dans *Le partage du sensible*, fait la distinction entre deux régimes artistiques : le régime mimétique, poétique, représentatif, d'une part (ce sont les Beaux-

arts), et, d'autre part, le régime esthétique, celui qu'on a appelé moderne (et qui serait, pour reprendre sa formule, « l'art au singulier⁶⁵ »). Dans ce dernier régime, écrit Rancière, « le futur de l'art, son écart avec le présent du non-art, ne cesse de remettre en scène le passé⁶⁶. »

De ce point de vue, l'art vidéo de Christine semble sortir tout droit de ce nouveau régime où s'entrecroisent des temporalités hétérogènes. Les photographies amateurs dont elle dispose, banales et quelconques, du côté du non-art, projettent dans le futur de l'art une histoire (un réel) passée, ici remise en scène et inventée de toutes pièces. Dans les créations de Christine, cette part non-artistique de ses œuvres, cette part du présent, du quotidien⁶⁷, vient aussi de la pauvreté de ses moyens, tout aussi modestes et banals que pouvaient l'être, à leur façon, les photographies : elle travaille en vidéo, et c'est un premier point puisque la vidéo est un médium sans prétention, accessible à tous — on l'utilise souvent pour les films de famille —, étant en ce sens tout aussi commun que la photo. De plus, elle tourne ses vidéos seule, sans sophistication et à l'aide seulement de sa caméra vidéo amateur, d'un micro et des objets qui l'entourent (télévision, tabouret, radiocassette, entre autres). En raison de ces moyens techniques limités, prosaïques, on serait tenté de dire, avec Rancière, que Christine fait « la promotion d[un] art des artisans⁶⁸ » devant le grand art. Ceci faisant

⁶⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p. 33.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁷ Dans les pratiques artistiques de Christine (et plus généralement de Miranda July, nous le verrons), le rôle central, fondamental, du quotidien banal, de l'expérience routinière et ordinaire s'inscrit dans une histoire qui, de multiples façons depuis les romantiques allemands, et ensuite avec (parmi d'autres) Gustave Flaubert et Charles Baudelaire, puis en passant par les divers mouvements d'avant-garde (Dada, surréalisme, pop art, féminisme, etc.) pour s'étendre jusqu'à aujourd'hui, se fonde sur la réactivation du quotidien. C'est de cette tradition, sur laquelle s'appuie aussi Rancière pour définir le régime esthétique de l'art, dont July hérite.

⁶⁸ Jacques Rancière, *Le partage du sensible, ibid.*, p. 21.

directement référence à ce que Jean-François Lyotard avait déjà constaté dans *La condition postmoderne* : à savoir que le « grand récit a perdu sa crédibilité [...] »⁶⁹, que « [c]hacun est renvoyé à soi, [et que] chacun sait que ce soi est peu »⁷⁰. Ainsi, les trois vidéos de Christine prennent véritablement place dans cette économie générale de l'art, économie qui consiste non seulement à mettre « de l'art dans le décor de toute vie »⁷¹, mais plus encore à transformer et à animer le quotidien par l'opération de l'art — comme si tout pouvait toujours parvenir à faire signe et que tout ne dépendait que de l'usage et des redistributions de ces signes⁷². S'inscrivant dans une sorte de rejet d'une conception classique du sacré⁷³, ces pratiques du quotidien visent en effet à créer de nouveaux arrangements à partir d'objets ou d'événements ordinaires, quelconques, et ce vers une nouvelle sacralisation du prosaïque, de ce quotidien. En choisissant d'emprunter à d'autres des photographies, des clichés, pour se les réapproprier, Christine participe donc de ce régime esthétique de l'art

⁶⁹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1979, p. 63.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁷¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, Et « c'est tout un découpage ordonné de l'expérience sensible qui chavire. » p. 21.

⁷² Miranda July, à travers *Me and You and Everyone we Know*, pousse jusqu'à l'ironie et la parodie cette économie et ces redistributions de l'art, et non seulement par le biais du personnage de Christine. À un moment du film, alors qu'un artiste (qui demeure pour nous inconnu) semble terminer son installation dans une des salles du centre d'art, Nancy Herrington et son assistante passent pour constater le travail : « Nancy : Look at this / Assistante : Wow, that's amazing / Nancy : Were you able to talk to Patrick about the maintenance? / Artiste : Yeah, we spoke this morning. / Nancy : Well, it really is amazing. It just looks so real. Like this wrapper. It looks like a real hamburger wrapper. / Artiste : Oh, that wrapper is real. / Nancy [qui, de même que son assistante, semble totalement décontenancée] : What? / Artiste : Yeah. I always throw in a few real things. Kind of cast a glow over the plaster objects. You know, kind of bump it all up a notch. / Assistante : Did you do this at the MoMA show? Were there real things in that show, or... / Artiste : Oh, yeah. Course. / Nancy : This is mine [à propos d'une tasse à café]. You got it from the staff kitchen. / Artiste : No. I made that. »

⁷³ Giorgio Agamben a tenté d'expliquer cette profanation, qui (dit rapidement) signifie selon lui la « restitution au libre usage des hommes » *Profanations*, Les Éditions Payot et Rivages (Bibliothèque Rivages), 2005, p 91.

que Rancière définit comme étant une « nouvelle manière de vivre parmi les mots, les images et les marchandises⁷⁴. »

Un projet d'art cohérent

Passées d'échantillons d'une production artistique marginale à des œuvres d'art exposées en galerie, ces vidéos ont au final trouvé une place dans le monde de l'art institutionnalisé. L'exposition des trois vidéos (c'est du moins ce qu'on suppose, même si on ne voit que la dernière) se tient au Centre d'art contemporain où Christine avait tenté, au début du film, de laisser sa vidéocassette. Cette exposition, qui semble à la fois présenter les œuvres de Christine et celle d'autres artistes, a été intitulée par Nancy Herrington, la directrice du centre : « WARM : 3D and TOUCH in the DIGITAL AGE))<>((».

Ce nom donné à l'exposition est quelque peu ironique tant il accumule des lieux communs de l'art contemporain ; ironie multipliée par le fait que c'est bien de ce « monde » que provient Miranda July, cinéaste, alter égo et à la fois interprète de Christine. Réchauffer le monde froid et aseptisé du numérique afin de retrouver une tactilité, un contact, c'est, il me semble, tout le programme de July, et en particulier de son projet *Learning to Love You More* et de *Me and You and Everyone we Know*. Le nom donné à l'exposition fonctionnerait alors comme une mise en abyme valant pour le film en entier tout comme pour la production artistique de July elle-même, du coup réfléchi, diffracté, dédoublé dans celle de Christine.

⁷⁴ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 37

Rappelons-le, en plus d'être cinéaste, July est une artiste multidisciplinaire : *web-artist*, performeuse et vidéaste entre autres. Sans chercher à me lancer dans une analyse comparative exhaustive, il me semble toutefois approprié de chercher à saisir le mouvement général des vidéos de Christine dans les pratiques artistiques de July, afin de montrer que ces vidéos sont bien solidaires de ses œuvres et que la résonance est, en effet, évidente.

En 2007, Miranda July publie *No One Belongs Here More Than You*, un recueil de seize courtes nouvelles, narrées, souvent, à la première personne. Reprenant à chaque fois un même principe, elles s'attardent à un détail du quotidien, qui devient le lieu d'une fixation. Les personnages sont tous infiniment seuls, et durant tout ce temps qu'ils occupent à ne rien faire, à espérer (comme dans *Godot* de Samuel Beckett) que quelqu'un vienne, ils s'attachent à ce détail, le gonflent, l'animent, et par la force de leur imagination — plus proche en fait de la fabulation —, ce détail, devenu énorme, donne une histoire, complètement décalée, presque inconfortable, et qui a la force de tenir en quelques pages, comme un instant où le banal le plus plat se trouve presque renversé. Sur le modèle de *Me and You and Everyone we Know*, les protagonistes de ces nouvelles mènent des vies effroyablement ordinaires en apparence⁷⁵, mais leur souci, voire leur obsession du détail fait en sorte d'offrir, selon les termes de Rancière, une nouvelle répartition du sensible et ouvre une potentialité — ironique, touchante — dans la banalité du monde.

Le projet web *Learning To Love You More* s'inscrit, quoique bien différemment, dans la même lignée. Il s'agit d'un projet artistique interactif qui invite les artistes comme

⁷⁵ Parodiant alors tout autant Hollywood que les séries télévisées et les romans Harlequin, avec leurs récits d'amour idéal, leur mélodrame, etc.

les non-artistes à se réunir et à créer une archive de petits récits et de micro-événements du quotidien. Entre 2002 et 2009, plus de 8000 personnes ont répondu à l'une des 70 missions lancées par Harrell Fletcher et July (en voici quelques exemples : *assignment 3* : Make a documentary video about a small child ; *assignment 11* : Photograph a scar and write about it ; *assignment 23* : Recreate this snapshot ; *assignment 27* : Take a picture of the sun ; *assignment 32* : Draw a scene from a movie that made you cry ; *assignment 43* : Make an exhibition of the art in your parent's house⁷⁶ ; *assignment 58* : Record the sound that is keeping you awake⁷⁷, etc.). Le but de ce projet est de permettre à tout un chacun de révéler son potentiel artistique et de stimuler sa créativité, et ce en restant tout à fait soi-même. C'est pourquoi il se sert du quotidien comme point de départ commun, en ce que ses événements constituent déjà un répertoire de pratiques accessibles à tous et utilisables par l'art. Il est clair que *Learning To Love You More* prend place dans la refonte des formes artistiques et discursives dont on vient de parler, à partir de Rancière, donnant à chacun le pouvoir de laisser une trace de sa subjectivité en proposant un détail de son quotidien qui, en passant par le biais de ce projet, « fait art ».

À la lumière de ceci, il serait évidemment tentant de rabattre les vidéos de Christine sur le corpus d'œuvres de Miranda July⁷⁸. Or, le fait est que ces vidéos n'existent que dans le film, que dans cette histoire, cette fiction où Christine les crée et les expose (ces vidéos,

⁷⁶ Giorgio Agamben constate d'ailleurs que « tout aujourd'hui peut devenir Musée ». *Op. cit.*, p. 106.

⁷⁷ Yuri Ono, *op. cit.* On remarquera au passage les divers supports convoqués par les *assignments*, conférant une intermédialité de principe au projet qui, de surcroît, ne s'est pas cantonné au Web, mais a migré, puisqu'il a été remédiatisé dans différents espaces muséaux et a donné lieu à un livre d'art. Une même hybridité médiatique peut être repérée dans *Me and You and Everyone we Know*, qui appelle photographie, vidéo, installation, film, etc.

⁷⁸ Toutes deux faisant une sorte de fixation sur le banal et l'ordinaire, dans une dimension presque obsessionnelle, fétichisante.

en effet, n'ont pas été présentées ailleurs ni même intégrées à d'autres projets de July, et ce même s'il est clair qu'elles en partagent l'esprit et certaines figures). Aussi, c'est à ce titre que j'ai décidé, tout au long de ce chapitre et même de ce mémoire, de ne les aborder que comme des productions de Christine, question par ailleurs de « jouer le jeu » auquel July nous invite.

Du reste, en ce que le film est une mise en scène ou une mise en fiction d'une alter ego de Miranda July elle-même, *Me and You and Everyone we Know* s'inscrit indubitablement dans le champ de l'autofiction contemporaine. Comme chez Sophie Calle ou Cindy Sherman (pour ne prendre que des exemples canoniques et féminins), l'autoportrait de l'artiste en artiste fonctionne bien souvent sur le mode de l'ironie et de la parodie. De même, dans *Me and You and Everyone we Know*, July interprète une artiste inconnue dans une ville de banlieue, forcée de faire le taxi pour subvenir à ses besoins. Si les œuvres réalisées par Christine font — on l'aura compris — écho au travail de « sublimation du quotidien » ou de « réenchantement du monde ordinaire » qui caractérise une bonne partie des œuvres de July, la situation et le statut des deux artistes dans le monde de l'art est difficilement comparable. Toutefois, le film pourrait aussi être lu comme un conte de fée, puisque Christine devient à la fin (à sa propre échelle) une *véritable artiste* — et il s'agirait peut-être dans ce cas d'une analepse autobiographique.

Toutes ces pistes nous conduisent aux sentiers de l'autofiction contemporaine, qui a donné lieu à un nombre très important d'études ces dernières années, que ce soit en littérature, en cinéma, en histoire de l'art ou ailleurs. Bien que riches et, potentiellement, stimulantes, les appliquer au film de Miranda July nous mènerait vers un certain nombre de

lieux communs et de terrains déjà défrichés. Or, plutôt que de tenter de dénouer les jeux et les enjeux de l'autofiction, il m'a semblé plus judicieux de concentrer ma recherche sur les productions de (et dans) la fiction et d'analyser le travail à l'œuvre dans les vidéos en elles-mêmes, soit entre photographie et film. Ainsi, comme nous l'avons vu et le verrons au deuxième chapitre, ces vidéos, partant d'une photographie et s'inscrivant dans le corps d'un film, occupent et animent un espace médiatique (ou intermédiatique) qu'il convient de creuser encore davantage, en montrant notamment l'historicité et la théorisation possible des échanges entre photographie, vidéo et film.

Enfin, ce qui m'aura intéressée dans ce premier chapitre, ce sont les productions artistiques de Christine Jeperson en ce qu'elles forment, je crois, un projet d'art cohérent. À partir d'une photographie banale qui est toujours première, Christine produit une vidéo qui remédie l'image photographique en la dotant d'une nouvelle temporalité, d'une nouvelle potentialité narrative, d'une nouvelle spatialité. Or, le projet plus général de *Me and You and Everyone we Know* œuvre lui aussi à redonner vie et à animer le banal ; à n'en pas douter, les vidéos de Christine et le film qui les met en scène partagent un même dynamisme, un même désir d'animation, une même application à saisir l'extraordinaire du quotidien et à jouer de l'emboîtement des sphères privées et publiques. D'ailleurs, ces obsessions communes confirment l'intérêt de s'attacher au personnage, et en particulier à ses créations vidéo qui fonctionnent selon moi de façon métonymique pour décrire les mécanismes généraux du film et le paradigme artistique de beaucoup d'œuvres de Miranda July.

Dans les pages qui suivent, je voudrais tenter de dresser des parallèles avec d'autres dispositifs, rhétoriques ou techniques, qui opèrent à la croisée des médias photographique et filmique, afin de mesurer l'intelligence propre au travail de Christine / July. Puisque les vidéos de Christine et le film dans lequel elles s'insèrent problématisent la relation entre images fixes et images animées, je souhaite étendre l'analyse de cette relation à certaines œuvres du cinéma qu'elle caractérise, et qui incorporent ou dialoguent avec la photographie depuis l'arrêt sur image jusqu'à la mise en mouvement de sujets photographiés, mais en passant aussi par l'ontologie de l'image cinématographique. Aussi, nous verrons qu'une certaine forme d'animation des images fixes précède l'invention du cinématographe et se trouve — depuis Denis Diderot et Charles Baudelaire — au cœur même du fonctionnement de l'imaginaire du spectateur devant certaines œuvres d'art. Ainsi, ce deuxième chapitre effectuera une série de courts arrêts, de courtes pauses, lesquels nous permettront de nous décoller des œuvres de Christine de même que du film en entier, mais pour mieux adhérer, ensuite, à leur mouvement propre.

CHAPITRE 2

FIXE / ANIMÉ : ARRET SUR IMAGE ET TEMPS DONNÉ

Dans ce deuxième chapitre, c'est du rapport plus général entre photographie et film, voire entre images fixes et images animées, dont il sera question. Après avoir présenté l'objet de ce mémoire — concerné de toute part par des images photographiques —, il me semble nécessaire de prendre une certaine distance des vidéos de Christine et d'interroger la dynamique singulière (et première) qui existe dans Me and You and Everyone we Know, de même qu'ailleurs dans l'histoire du cinéma, entre cinéma et photographie. Car c'est en partant de tels détails, une fois de plus, et en montrant l'historicité qu'on parvient le mieux, je crois, à saisir l'intelligence du film de Miranda July. On le sait, dans Me and You and Everyone we Know, dans quelques extraits plus ou moins isolés du film, il arrive qu'un croisement s'opère entre les images mobiles du cinéma et des images photographiques. Ces photographies, si elles constituent, comme nous l'avons vu, la trame des vidéos de Christine, elles jouent aussi, par extension, un rôle fondamental dans l'économie des images du film. Or, il ne s'agit pas, ici, de changer de perspective et de penser hors du travail de Christine les trois photographies vues précédemment (puisque, forts de ce regard sur d'autres approches autant artistiques que théoriques, nous y reviendrons au dernier chapitre), mais de suggérer une sorte de pause dans l'analyse de ses pratiques d'images, afin de réfléchir sur cette incursion du photographique dans le filmique et de voir comment elle participe d'une longue tradition dans l'histoire des relations fixes / animées, tradition dont Miranda July hérite et à laquelle elle fournit un souffle particulier. Accompagnés par certains auteurs (Bellour, Deleuze, Schefer, Diderot, Baudelaire), nous tenterons également de réfléchir à la figure du temps dans ces pratiques d'images, d'animation et d'imaginaire.

FIXE / ANIMÉ : ARRÊT SUR IMAGE ET TEMPS DONNÉ

Nous l'avons vu, c'est sur une image photographique que *Me and You and Everyone we Know*, après un noir, commence : il s'agit de la première photographie, celle du couple au bord de la mer. Dans cette scène, Christine est dans son appartement, d'une seule pièce, peinte en rose, en plein tournage de la Vidéo 1. Si le film a pour première image une image photographique, fixe, rapidement, un mouvement l'emporte et donne à voir tout le contexte d'enregistrement. Mais alors que le mouvement de caméra fait apparaître, les uns à la suite des autres, les différents appareils qui servent à Christine pour se réappropriier la photographie⁷⁹, quelque chose frappe et c'est la présence, à même ce mouvement, comme venant le contredire, du photographique. En effet, lorsque le « panoramique », ou plutôt cette impression de panoramique créée par la scansion des plans, tombe sur la caméra de Christine, le mouvement se prolonge et révèle tout un mur de photographies, mur sur lequel est rivée cette caméra et au centre duquel se trouve, il va sans dire, la Photographie 1. C'est ainsi que l'incursion des photographies dans le film, ou du fixe dans l'animé⁸⁰, saute aux yeux, étonne — on dira même qu'elle détonne — et demande qu'on s'y arrête.

⁷⁹ Pour une étude approfondie de ces différents appareils en tant que dispositifs d'appropriation et d'animation de l'image photographique, je renvoie au dernier chapitre.

⁸⁰ Sur les questions infinies des rapports fixes / animés, voir Laurent Guido et Olivier Lugon [dir.], *Fixe / animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Paris, L'Age d'Homme, 2010, 449 pages.

Entre cinéma et photographie : arrêt sur image

Alors que le film prend son rythme dans ce premier mouvement qui va d'une photographie isolée à l'ensemble des images collées au mur et qui, dans son élan, fait apparaître tous les dispositifs qui servent à Christine à animer la première photographie, comme pour tenter de l'engager dans un mouvement semblable à celui des images du film qui défilent, il serait étrangement tentant, pour nous, parce qu'intrigués par ces images d'un autre temps, de chercher à stopper ce déroulement de pellicule.

Car si, selon Raymond Bellour, la présence d'une photographie à l'écran produit un trouble particulier chez le spectateur, c'est que dans le fil des images mobiles du cinéma un détail l'attire : soit la photo en elle-même, comme si elle pouvait, ici encore, parvenir à le *poindre*. Mais si elle le « "point"⁸¹ » dans ce nouveau contexte, ce n'est plus par ce qu'elle représente — de toute façon, la vitesse du cinéma prive d'une véritable contemplation des images⁸² —, ce n'est plus parce qu'elle crée en lui « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure⁸³ », mais bien parce qu'elle *tranche* autrement (elle tranche l'espace, elle tranche le temps), mettant ainsi le spectateur à distance de l'image moyenne du cinéma dans laquelle le mouvement et le temps sont, pour Gilles Deleuze, immanents. Dans un film, écrit Bellour, la

⁸¹ « puisque telle est l'action du *punctum* », selon la formule de Roland Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 179. Le *punctum* est ce qui, dans une photographie, « m'attire et me blesse ». *Ibid.*, p. 69.

⁸² « [L]es images du cinéma refusent de s'arrêter sous le regard, elles appartiennent moins à la perception qu'à la mémoire, elles ne sont jamais déposées sur une surface mais englouties par une épaisseur, et leur contemplation ne peut être que celle de leur fuite, de leur vitesse d'évasion. » Alain Fleischer, *Les laboratoires du temps. Écrits sur le cinéma et la photographie*, Paris, Galaade Éditions, 2008, p. 29-30. Aussi, faut-il rappeler qu'une photographie, au cinéma, c'est quand même 24 images / secondes.

⁸³ Roland Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 49.

photo, diverse, diffuse, ambiguë, a [...] comme effet de décoller (même de façon minimale) le spectateur de l'image. Fût-ce par le supplément de fascination qu'elle exerce. Elle arrache le spectateur à cette force peu précise mais prégnante : la moyenne imaginaire du cinéma. La photo n'est pas la seule à permettre ce décolllement. [...] Mais elle est en revanche [la] plus visible. Et [la] seul[e] qui persiste quand on décide d'arrêter le film. Grâce à son éclat matériel, unique⁸⁴.

Ainsi, quand surgissent à l'écran ces quelques cinquante photographies étalées les unes à côté des autres dans l'appartement de Christine, lorsqu'apparaissent toutes ces images à l'arrêt, restées intrinsèquement figées, immobiles, comme fascinées, fascinantes, il serait tentant de faire un arrêt sur image et d'effectuer une pause — « [l']instantané se retourne en pose, il devient la pause du temps⁸⁵. »

Pause. Arrêt sur image, retour au photogramme⁸⁶ ; « le cinéma n[est-ce] serait-il donc] qu'un bricolage de la photographie⁸⁷ » ? « On touche là », poursuit Bellour, à travers cet arrêt sur image,

le point, fascinant, à partir duquel on pourrait peut-être le mieux formuler (du point de vue d'une théorie de l'image, aujourd'hui) la relation entre cinéma et photographie. Aussitôt qu'on arrête le film, on commence à trouver le temps d'ajouter à l'image. On pense autrement le film, le cinéma. On s'achemine vers le photogramme. Qui lui-même est un pas de plus vers la photo. Sur le film arrêté (ou sur le photogramme), la présence de la photographie éclate ; alors que les autres moyens dont la mise en scène se sert pour travailler à contretemps, eux, se volatilisent. La photo devient ainsi un arrêt dans l'arrêt ; entre elle et le film dont elle surgit, toujours, inextricablement, deux temps se mêlent, mais ne se confondent jamais. En cela, la photo a un privilège sur tous les effets grâce auxquels le spectateur de cinéma, ce spectateur pressé, devient aussi un spectateur pensif⁸⁸.

Or, si je m'arrête, ici, sur cette image, c'est pour mieux la regarder, la penser et peut-être tirer quelque chose des photographies qu'elle contient, pour voir en effet s'il est possible

⁸⁴ Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 79-80.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁶ Je reconnais évidemment le paradoxe qui veut que cet arrêt sur image ne soit possible qu'en DVD, un support qui nie la nature photogrammatique du film.

⁸⁷ Alain Fleischer, *L'empreinte et le tremblement*, *op. cit.*, p. 424.

⁸⁸ Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 79-80.

d'y rêver et d'ajouter à ce qu'elles donnent a priori. Mais si je suspends le film, c'est aussi pour analyser, de façon plus générale, la présence du photographique dans le filmique à la lumière d'autres films, puis au regard du médium cinématographique lui-même (des photogrammes à l'image moyenne du cinéma), et ce avant de survoler quelques pratiques discursives qui mettent en jeu, depuis l'imaginaire, cette tension entre fixité et animation, tension qui sert de principe à la technique cinématographique. Car l'arrêt sur image est bien le point à partir duquel on peut se mettre à réfléchir sur les rapports entre image et imaginaire, images figées et images mobiles, photographies et photogrammes, instants uniques et succession d'images, temps des uns et temps des autres, et ce parce qu'il constitue, bien qu'artificiellement, le point de passage entre photographie et cinéma, entre la disparition de la première et l'apparition du second : c'est-à-dire ce point, au plus proche de l'animé, où l'un peut encore, dans l'absolu, se transformer en l'autre.

Le mur de photographies

Voilà donc l'image arrêtée, mise sur pause. Voilà qu'il est maintenant possible de la regarder comme on peut regarder une photo, en prenant notre temps pour voir et pour bien voir, pour penser, pour imaginer. De même, il est maintenant possible de la décrire et de dire, précisément, ce qu'il y a d'apposé sur ce mur de l'appartement de Christine. Ce sont, tout d'abord, des photographies de formats différents. Mais il n'y a aucun dessin, aucune carte postale, aucune reproduction d'œuvre peinte, aucune affiche, aucune capture d'écran. Que des traces de l'instantané photographique, de moments qui n'ont aucun lien entre eux si ce n'est du cadre rose qu'ils partagent et l'absence de Christine. Ce que cet arrêt sur image

nous permet de voir, ce sont des images de fêtes, de ballons, de concerts, des photos de groupes, de famille peut-être, quelques-unes montrant Michael ou Ellen, sinon quelques polaroids et l'image d'un homme costumé en rouge. Dans l'ensemble de ces photographies, on retrouve encore cette particularité qui caractérisait les trois photos à partir desquelles Christine a créé ses vidéos : soit le hasard d'avoir été trouvées quelque part et de ne rappeler rien à personne dans le contexte où elles sont maintenant exposées.

Prises isolément, ces photographies ne signifient donc rien de plus que les trois autres que nous avons regardées en détails dans le premier chapitre. Comme elles, ce n'est que dans le contexte plus large à l'intérieur duquel elles sont présentées qu'elles trouvent leur sens, leur consistance. Et c'est dû à leur nombre si elles nous paraissent ici pertinentes, en ce que ce nombre renvoie à la multiplicité des images dans laquelle la Photographie 1 est insérée : comme image parmi d'autres sur le mur de Christine, mais comme image parmi d'autres, également, en ce que n'importe quelle autre image aurait pu servir à sa place pour la réalisation de la Vidéo 1 et, enfin, triplement — et c'est ce qui nous intéresse surtout — comme image parmi d'autres dans le film qui la donne à voir et dans le rythme des images qui se succèdent en rafale.

La relation à la photographie est ici particulière, parce que si on a pu penser que ces photographies viendraient rappeler le squelette du film⁸⁹, soit le photogramme, le photogrammatique, c'est au contraire *aux* photogrammes (au pluriel) que ces nombreuses

⁸⁹ Comme l'a fait François Truffaut en 1959, en terminant *Les quatre cents coups* par un arrêt sur image et le regard figé de Jean-Pierre L aud. Car c'était bien, là, une « [f]a on de renvoyer le film   son squelette d'images fixes, comme un cadavre aux cendres qu'il est de toute façon (*ashes to ashes, frames to frames...*). » Serge Daney, « Photo et cinéma », dans *Photog nies*, n 5, 1984, repris dans *La maison cinéma et le monde. 2. Les années lib  1981-1985*, Paris, P.O.L., 2002, p. 542.

images renvoient, c'est-à-dire à tous ces photogrammes nécessaires pour qu'il y ait film⁹⁰, et pour qu'il y ait des images en mouvement, et qu'il y ait des images qui s'animent.

Cette pluralité d'images réfère donc plutôt au « film » (ou à l'idée du film)⁹¹ vers lequel tend ou est appelé la première photographie, ce film (et c'est aussi la vidéo — qui elle n'est pas constituée de photogrammes) qui pourra en un sens « délier la photo de l'instantané⁹² » et lui permettre de retrouver une part (nouvelle, artificielle) de cette puissance ou de cette profondeur dont elle ne témoigne plus à elle seule. Enfin, ce mur de photographies qui nous est révélé par le mouvement de caméra qui marque le début de *Me*

⁹⁰ S'il fallait tenter de penser l'image du cinéma comme venant de la photographie, comme étant des « photographies prises en rafale » (Alain Fleischer, *L'empreinte et le tremblement*, *op. cit.*, p. 424), un « déroulement d'images » (Jean Louis Schefer, *op. cit.*, p. 87), « des images fixes qui bougent » (Alain Fleischer, *Les laboratoires du temps*, *op. cit.*, p. 243), on serait sans cesse renvoyé à la matière, au photogramme, qui à lui seul n'est pas du cinéma. Au contraire, le photogramme est « inséparable de la série qui le fait vibrer » (Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 120) et de la technique qui la projette, et donc inséparable de cette première conception qui fait du mouvement une immanence de l'image moyenne, *une*, du cinéma — dans *Deleuze au cinéma*, Serge Cardinal fait d'ailleurs remarquer que « le cinéma est numériquement un et formellement multiple » (Serge Cardinal, *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, PUL, 2010, p. 118). Mais de ce regard sur la matière, sur la pellicule, sur le photogramme, ce qu'on voit, ce sont bien des images fixes, semblables à des images photographiques. Cependant, entre les images fixes photographiques et les images fixes du cinéma, il y a une différence très nette qui confère à la première, on en a déjà parlé, le pouvoir sidérant de l'instant choisi, du « *bon moment* » (Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 95), faisant en sorte que « l'événement ne se dépasse jamais vers autres chose » (*Ibid.*, p. 15) et que rien ne bouge. La photographie, observe André Bazin dans son célèbre article « Ontologie de l'image photographique », « c'est la présence troublante des vies arrêtés dans leur durée, libérées de leur destin [...] par la vertu d'une mécanique impassible » (André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945), dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf / Corlet Publications (7Art), 2007, p. 14). Au cinéma, on le sait, il n'y a pas d'instant choisi, décisif. La mécanique est tout autre. La caméra tourne et le projecteur tourne aussi. Le photogramme n'est jamais seul, d'autres le prolongent. Selon Bazin toujours, les images fixes du cinéma sont en effet une sorte de prolongement de l'objectivité photographique : « Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement ». *Ibid.*

⁹¹ Mais si le « photographique » insiste, quand même, c'est du point de vue du temps. Non pas du temps de la pose, mais du temps du regard. Bien qu'une photographie ne représente qu'un instant, elle a une durée, variable d'un spectateur à l'autre, « théoriquement infini[e], et qu'on peut surtout répéter » (Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 75), qui est enfin celle du regard qu'on lui porte. Au cinéma, la durée est tout autre : « devant l'écran, je ne suis pas libre de fermer les yeux ; sinon, les rouvrant, je ne retrouverai pas la même image » (Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 89-90). Au cinéma, on le sait, c'est dans le défilement des images que se constitue la durée.

⁹² Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 69.

and You and Everyone we Know, après que les dispositifs visuels et sonores aient été montrés, ne fait donc qu'ajouter aux signes d'une volonté de remédiation « filmique » de l'image photographique, et pour signifier, précisément, que c'est dans son *devenir-« film »* que cette première image trouvera la profondeur et la valeur qui lui manquent.

Avant de remettre *Me and You and Everyone we Know* sur *play*, c'est-à-dire d'en poursuivre la *lecture*, et entrer dans l'analyse de cette reprise, cette récupération, cette réappropriation, cette remédiation des images photographiques par Christine à travers différents dispositifs (remédiation qui est au fond, et nous y reviendrons, plutôt vidéographique que filmique — puisque je persiste à penser *dans* la fiction et à regarder le travail sur les photographies comme une activité de Christine et non pas comme l'œuvre de Miranda July), je propose de me pencher sur quelques-unes des modalités, historiques, théoriques, médiatiques, de cette relation entre images fixes et images animées, afin de préciser dans quel genre de configuration historique et médiatique le film s'inscrit.

Quelques exemples des relations photo / film

Me and You and Everyone we Know n'est certainement pas le premier film à intégrer au cœur de ses images des images photographiques. Dans l'histoire du cinéma, les rapports entre photographie et film sont particulièrement riches ; ils ont fait l'objet de plusieurs expérimentations et de quantité d'analyses. Profitons de cette « pause » pour nous rappeler

quelques-uns de ces films qui jouent sur la contradiction entre images fixes et images en mouvement, mais allons-y de mémoire et à travers quelques films privilégiés⁹³.

Partons d'un film muet (tardif, l'un des derniers) de 1930 : *Menschen am Sonntag* (*Les hommes le dimanche*) de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer. Dans ce film aux images remarquablement mobiles pour l'époque, deux parenthèses photographiques s'ouvrent et se répondent entre elles. La première est insérée peu après le début du film ; l'action prend place dans l'appartement d'Annie, une mannequin, et de Erwin, un chauffeur de taxi — le film se veut un reportage fictionnel sur la vie de cinq habitants de Berlin, de jeunes nouveaux employés choisis dans la foule de la grande ville moderne, qui jouent leur propre rôle et leur propre dimanche. Alors qu'Annie et Erwin se disputent au sujet du film qu'ils iront voir (ils n'iront, finalement, en voir aucun), furieux, ils se mettent à déchirer les cartes postales des stars de cinéma qui se trouvent — ici encore — épinglées au mur. Dans ce geste qui consiste à mettre en pièces, en lambeaux, les icônes d'un cinéma de mélodrame, tout le programme est donné : c'est-à-dire qu'il n'y aura dans ce film ni de « Greta Garbo », ni de « Willy Fritsch », ni aucun autre représentant des grands canons de l'époque, que des acteurs-amateurs qui feront de leur déambulation dans la ville un nouveau cinéma⁹⁴ ; et c'est en ce sens que les deux parenthèses se font écho. Dans la seconde séquence photographique, alors qu'on suit les protagonistes à la plage pour l'après-midi, un

⁹³ À la manière de Raymond Bellour, dans « L'interruption, l'instant », *op. cit.*, p. 109-134.

⁹⁴ En effet, *Menschen am Sonntag* est l'un des premiers films s'inscrivant dans la *Neue Sachlichkeit*, soit dans ce qu'on a appelé la nouvelle objectivité ou le nouveau réalisme allemand.

photographe ambulant entre en scène, et fait le portrait des baigneurs anonymes⁹⁵. La photographie est, dans un premier temps, *en acte* : le film montre le photographe sur la plage, face à ses sujets. Mais rapidement elle *surgit* : l'image se suspend et prend la forme d'un arrêt sur image. D'autres arrêts se multiplient ensuite suivant des longueurs variables, comme pour rappeler que « la photo elle-même, la vraie photo n'a pas de durée à proprement parler, ou alors un temps libre, illimité, une épaisseur de temps⁹⁶ », mais qu'elle est ici soumise à une certaine durée, puisqu'elle est contrainte au temps du cinéma, qui file et qui, dans sa fuite, fait défiler automatiquement ses images. Le film reprend d'ailleurs quelques instants son rythme : il montre l'avant ou l'après des photographies, puis réintègre enfin d'autres types d'images à l'arrêt : il s'agit de portraits de studio, des portraits photographiques qui ont l'allure de ces cartes postales tailladées dans la séquence antérieure. Comme quoi il suffit peut-être simplement de se mettre en mouvement, de bouger, de jouer, et de jouer de surcroît son propre rôle, pour transformer le quotidien en fiction, le reportage en récit, et pour qu'un amateur en vienne à faire du cinéma et à poser à la manière des stars.

Les arrêts sur image fournissent également le principe photographique de *Funny Face*, de Stanley Donen, comédie musicale sortie en 1957 avec Fred Astaire et Audrey Hepburn — Barthes écrivait à ce propos que le visage de Hepburn était « Événement »,

⁹⁵ À l'exception d'une seule, Valeska Gert, que les spectateurs de l'époque reconnaissaient certainement puisqu'elle avait joué dans *Die Freudlose Gasse (La rue sans joie)* et *Tagebuch einer Verlorenen (Le journal d'une fille perdue)* de Georg Wilhelm Pabst.

⁹⁶ Raymond Bellour, *Les hommes, le dimanche. De Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer*, Yellow Now, Crisnée, 2009, p. 79.

alors que celui de Garbo avait été « Idée⁹⁷ ». Le film est composé, en son centre, d'une séquence mémorable, d'anthologie, de prises photographiques dans quelques lieux connus de Paris. Hepburn interprète une libraire et Astaire, un photographe pour un magazine new-yorkais. En voyant par-delà sa « banalité » apparente un glamour qu'il aura pour tâche, en tant que photographe, de faire naître et d'animer, Astaire tire littéralement Hepburn de son invisibilité en la convaincant de partir avec lui à Paris et de servir de modèle le temps de quelques photos. Ils en feront au total sept, et chaque photographie apparaît comme un arrêt sur image, représentant l'instant du déclic, cet « instant décisif » à la Henri Cartier-Bresson, instant choisi où le corps de Hepburn, emporté dans le grand mouvement de la mise en scène déployé pour chaque photo, se fige et se fixe, magnifiant en icône ce fragment de temps arrêté qui, par elle, fait « Événement ».

Dans *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni, cet « other well known Fashion-film [...] the face was neither idea nor event, but had become a non-event⁹⁸. » Un photographe de mode londonien, interprété par David Hemmings, traînant dans un parc un après-midi, surprend un couple en train de s'embrasser, on dirait secrètement, et en fait, de loin, quelques photographies. Si ces photos ne sont pas montrées, comme dans les deux exemples précédents, au moment de leur captation par le moyen d'arrêts sur images, c'est parce qu'elles insistent ici autrement, et dans un autre temps. Sur le coup, dans le temps continu du film, rien de remarquable. On voit le photographe photographier et ses sujets, l'homme et la femme, ne nous semblent encore qu'anecdotiques, banals. Cependant, lorsque le photographe rentre chez lui et qu'il développe, puis agrandit les images, il les

⁹⁷ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 67.

⁹⁸ David Campany, *Exposures. Photography and Cinema*, London, Reaktion Books, 2008, p. 55.

étudie, les anime longuement du regard, comme intrigué par un détail, comme si elles lui faisaient prendre conscience de ce qu'il avait véritablement photographié, lui donnant à voir ce qu'il n'avait pas vu de ses propres yeux : le cadavre d'un homme. Ces images s'avèrent donc le témoignage inopiné d'un meurtre. Elles deviennent dès lors le noyau et le suspens du film, dont la trame se mettra à interroger les rapports entre inscription photographique et réel, entre perceptible et imperceptible.

Quand Wim Wenders réalise *Alice in den Städten* (*Alice dans les villes*) en 1974, il questionne lui aussi les rapports entre perception du réel et inscription photographique, événement et banalité, mais en procédant à l'inverse. Si les photographies rendent compte, dans *Blow-up*, de quelque chose d'invisible à première vue, dans le film de Wenders, elles manquent toujours, elles ratent, elles échouent à représenter le réel tel qu'il a préalablement été regardé, vécu, éprouvé dans la durée. Philip Winter (Rüdiger Vogler), envoyé aux USA pour rédiger un article sur le paysage américain, parcourt l'Amérique — *Alice in den Städten* est le premier *road movie* de Wenders —, traverse ses grands espaces vides et mythiques, incapable d'écrire une seule ligne, gribouillant seulement quelques notes dans un cahier. Mais pour remplacer la mémoire, comme il n'arrive pas à écrire, et puisque l'histoire qu'il doit raconter « parle de choses visibles » et que « les images font partie de l'histoire⁹⁹ », il fait un tas de photos, des polaroids ;

[p]our lui, jusqu'alors, photographe, c'était tenter d'imprimer sa perception à ce qu'il voyait, ce qui relève davantage du travail du peintre. Il se voulait sujet créateur de l'instant photographié et était sans cesse déçu que le produit "photo" ne soit pas le résultat de la rencontre entre lui et le paysage¹⁰⁰.

⁹⁹ *Alice dans les villes* (Wim Wenders, 1974)

¹⁰⁰ Denise Cayla, *Errance et points de repère chez Wim Wenders*, Peter Lang, Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien, 1994, p. 37. Sur ce film, voir aussi l'article « Road movie et self

Lorsque le film débute, on voit Philip devant la mer, sous une jetée, qui regarde devant lui, pensif, et on l'imagine, regardant, se créer sa propre image du lieu, une sorte de représentation imaginaire. Puis il prend l'appareil, fait une photo, laquelle se développe et se révèle instantanément. Cette image, qu'il tient maintenant entre ses doigts et qu'il nous est aussi possible d'observer, la mettant en parallèle du réel, de son réel à lui qui nous est montré à travers des images filmiques, ne le satisfait pas, lui semble étrangère : « Elles ne montrent jamais ce qu'on a vu¹⁰¹ », déplore-t-il.

Un autre *road movie*, *L'amour. L'argent. L'amour* de Philip Gröning, sorti en 2000, qui mène de Berlin à une plage en Bretagne, contient un moment photographique intéressant. Marie (Sabine Timoteo) et David (Florian Stetter) passent pour la première fois par Paris, mais sans entrer dans la ville, et se posent dans un café. C'est à travers une petite boîte à images, une sorte de kaléidoscope, qu'ils regardent les grandes places de Paris, ces lieux touristiques, clichés, qu'ils ne voient donc qu'en images, comme s'ils regardaient des cartes postales, mais s'imaginant là, sur place, alors que nous, spectateurs, sommes transportés, par le pouvoir du film, sur les lieux tels qu'ils sont : animés, mouvants. Ainsi, c'est à travers des images fixes, clichés, qu'ils croient participer au grouillement de la ville, en se laissant immerger par ces images qui en un sens défilent lorsqu'ils actionnent la roulette — ce qui fait penser, d'une certaine façon, au fonctionnement des *flip books* (en français, folioscopes). Cependant, pour nous qui regardons le film, chaque photo est

estrangement » de Jenny Brasebin dans la revue électronique *Hors champ*. Site de *Hors champ* [En ligne]. <http://www.horschamp.qc.ca/ROAD-MOVIE-ET-SELF-ESTRANGEMENT.html> (Page consultée le 7 décembre 2010)

¹⁰¹ *Alice dans les villes*, op. cit.

rattrapée par le défilement mécanique des images mobiles du cinéma, et c'est ainsi que « le film produit l'illusion de la vie et nous emporte dans son mouvement¹⁰². »

Bien évidemment, les incursions du photographique au sein du filmique ne se limitent pas au cinéma de fiction. Le cinéma expérimental en a également tiré profit. À titre d'exemple, citons le film de Michael Snow, *One Second in Montreal*, réalisé en 1969, qui fait se succéder une série de photographies banales sur lesquelles sont représentés quelques parcs de la ville en hiver. Outre le jeu de mot — un peu facile — avec son nom, la « neige » des images renforce l'idée du temps, saisi, glacé, de la photographie. Le film joue en effet avec le temps, depuis son titre : le *One Second* renvoie au fait que les trente photographies du film ont été prises à une vitesse de $1/30^{\text{e}}$ de seconde ($30 \times 1/30^{\text{e}} = 1$ seconde). D'emblée, il s'agit de confronter l'instant photographique et la durée cinématographique. Le film, du coup, est une expérimentation sur la durée, objective (le temps réel) et subjective (le temps vécu). Les photographies sont présentées l'une après l'autre, mais en occupant une durée différente : progressivement de plus en plus longue — jusqu'à 3 minutes —, puis de plus en plus courte — la dernière photographie dure à l'écran à peine une seconde. C'est dire que *One Second in Montreal* mise sur la patience (ou l'exténuation) du spectateur, mais aussi sur sa capacité à transformer l'extrême banalité de ce qu'il a sous les yeux, en lui donnant le temps de s'y plonger, et à doter ces paysages plus ou moins anonymes ou reconnaissables de qualité, de nuances, voire d'un début de récit. Aussi, Snow renverse l'impatience initiale du spectateur en frustration quand la durée, soudainement, se met à

¹⁰² Raymond Bellour, *L'entre-images*, op. cit., p. 79.

rétrécir, et que le temps manque pour que le spectateur puisse encore se promener dans l'image.

En 1971, dans *(nostalgia)*, un film de Hollis Frampton, Michael Snow décrit des photographies qui, une à une, sont déposées sur le rond brulant d'une cuisinière et brûlent lentement, se consomment devant l'objectif. À chaque fois, cependant, le récit en voix off de ces images est systématiquement décalé d'une photographie¹⁰³, l'image ayant alors déjà disparu. Ainsi, logiquement, la première photo (celle de l'atelier de Frampton) ne sera jamais décrite, puisque le texte lu par Snow — à la première personne, comme s'il s'agissait de Frampton lui-même — renvoie à l'image suivante (la première photographie artistique prise par Frampton). De même, la dernière photographie à être narrée (et qui serait la dernière qu'il a prise avant de se mettre à faire du cinéma) ne sera jamais montrée. La réflexion sur la mémoire et la destruction du temps que propose *(nostalgia)* transite par la dynamique entre fixité et animation ; animation qui est tout autant le résultat du texte lu que de la brûlure qui emporte l'image. Ici, la relation entre photographie et film met en œuvre et rend palpable le travail de la mémoire et de l'imagination, de la présence et de l'absence, comme du souvenir et de la disparition dans le temps.

Le protocole de *(nostalgia)* rejoint sur bien des points celui du film culte de Chris Marker, *La jetée*, sorti neuf ans plus tôt, en 1962, qui constitue un tour de force dans l'histoire des relations photo / film. Il s'agit d'un photo-roman composé uniquement de photographies et accompagné d'une trame sonore complexe (voix off, bruits, rumeurs, musique, etc.). Le film raconte l'histoire d'un homme « marqué par une image

¹⁰³ Comme dans *Les photos d'Alix*, de Jean Eustache, où le texte n'est pas synchrone avec les images.

d'enfance¹⁰⁴ » ; c'est un voyage dans le temps, « dans un musée qui peut être celui de sa mémoire¹⁰⁵ ». Récit d'anticipation situé après une hypothétique Troisième Guerre mondiale, mais hanté par le souvenir de la Seconde, *La jetée* est une spirale temporelle fonctionnant entre autres sur la fixation d'un instant du passé : une image du bonheur, le visage d'une femme aperçue sur la jetée à Orly, et le désir de retrouver cet instant, de l'animer. C'est d'ailleurs ce qui se produit, littéralement, au milieu de cette succession d'images fixes, après une suite de fondus enchaînés, alors qu'on voit le visage de la femme s'animer le temps d'une seconde, d'un clignement d'œil, d'un battement rapide des paupières¹⁰⁶. Enfin, avec ce film, Marker nous rappelle que « ce n'est pas le mouvement qui est le plus interne au cinéma, mais le temps¹⁰⁷. »

D'un film muet, *Les hommes le dimanche*, à d'autres plus récents, comme *L'amour. L'argent. L'amour*, en passant aussi par quelques films expérimentaux, ce panorama, subjectif et partiel, aura permis de dresser quelques moments disparates de la dynamique photo / film dont le film de Miranda July est, consciemment ou non, l'héritier. Du cliché de cartes postales à l'événement photographique, de la métamorphose du banal à la révélation par l'image, de la fixité des scènes au jeu sur le temps, de la mise en récit aux processus mémoriels, des photos-souvenirs aux images mentales, de l'animation à l'imaginaire, etc., nombre des caractéristiques repérées dans ces différents films se retrouvent dans *Me and You and Everyone we Know* — et l'éclairent rétroactivement. Par ailleurs, la place centrale

¹⁰⁴ *La jetée* (Chris Marker, 1962)

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Voir le texte de André Habib, « Impressions et figurations du visage dans quelques films de Chris Marker », dans *Intermédialités. Envisager*, n° 8 (automne 2006), p. 153-171.

¹⁰⁷ Raymond Bellour, *L'entre-images, op. cit.*, p. 147.

que joue la tension entre le mouvement et le temps au sein de cette histoire nous conduit irrésistiblement vers les réflexions fondamentales de Gilles Deleuze sur le cinéma. On s'en doute, il s'agira moins, ici, de fournir un exposé exhaustif sur la théorie deleuzienne du cinéma que de puiser en elle certaines notions nous permettant de donner une épaisseur conceptuelle au film et de rendre plus lisible la mise en mouvement du temps déployée par l'animation des photographies.

De l'image-mouvement à l'image-temps

Gilles Deleuze consacre entre 1983 et 1985, après avoir dédié plusieurs séminaires à la question, deux livres au cinéma : *Cinéma 1. L'image-mouvement*, puis *Cinéma 2. L'image-temps*. Les deux ouvrages départagent essentiellement deux régimes d'images, qui correspondent — même si Deleuze se défend d'en faire une histoire du cinéma — à deux moments historiques et esthétiques. Pour lui, le cinéma de l'image-mouvement répond à ce vaste ensemble de films classé dans le cinéma dit « classique », cinéma dominé par ce qu'il appelle — en empruntant au Henri Bergson de *Matière et mémoire* — un schéma sensori-moteur fondé sur l'articulation de trois types d'images : images-perceptions, images-affections, images-actions, et dont l'agencement fonde le cinéma de l'image-mouvement. Dans ce premier régime d'images, le temps est toujours subordonné au mouvement, « donn[ant] ainsi une image indirecte du temps¹⁰⁸ ».

¹⁰⁸ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 82.

Or, ce « profil d'équilibre¹⁰⁹ », selon l'expression d'André Bazin, fourni par le cinéma classique, s'est trouvé, un peu avant et surtout immédiatement après la Seconde Guerre mondiale, bouleversé : c'est alors que l'image-mouvement entre en crise et que, dans la foulée, dans l'extension de cette crise, se crée un nouveau type d'image, un nouveau régime de signe : l'image-temps. Deleuze voit dans le néo-réalisme italien et dans d'autres cinémas d'après-guerre les prémisses de cette nouvelle image, où le schéma sensori-moteur est remplacé par des situations optiques et sonore pures. Plutôt que de voir la perception et l'affection se prolonger en action, soudainement, les personnages n'ont plus de réaction devant ce qu'ils voient, comme si l'action était remplacée par de la « voyance » : « le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter,[...] [i]l est livré à une vision [...] plutôt qu'engagé dans une action¹¹⁰ ». L'action ne se prolonge ainsi plus en mouvement ; le temps cesse de lui être subordonné, c'est-à-dire d'être déduit du mouvement. C'est enfin sur cette image directe du temps que s'appuie la notion d'image-temps.

Suivant ce schéma, il est clair que le film de Miranda July correspond davantage aux articulations narratives qui caractérisent le cinéma de l'image-mouvement. Nous sommes loin, à première vue, des balades esseulées de Monica Vitti ou d'Anna Karina, des disjonctions narratives typiques du cinéma de Visconti, Welles ou Resnais. Néanmoins — et je m'approprie sans doute un peu cavalièrement les concepts deleuziens —, l'étude des quelques instants photographiques et vidéographiques du film, ces détails que je m'emploie à creuser depuis le début de ce mémoire, me conduit à penser que le mouvement général de

¹⁰⁹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, op. cit., p. 71.

¹¹⁰ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 9.

Me and You and Everyone we Know se trouve ici et là troué, arrêté, et que dans ces béances, ces trouées, se loge « un peu de temps à l'état pur¹¹¹ ». En effet, ces arrêts sont à chaque fois engagés à partir d'une photographie à laquelle Christine redonne du temps, un temps qui suspend le temps de la fiction, de l'histoire première, un temps où le spectateur assiste à la stratification ou à la cristallisation de l'image, car dans chacune des vidéos plusieurs couches de temps, actuelles et virtuelles, sont pliées les unes sur les autres. D'ailleurs, ce n'est peut-être pas un hasard si chacune des photographies, matériaux de ces vidéos, mettent en scène des « spectateurs » figés, en situation de « voyance ». Dans le même sens — et c'est ce que j'analyserai dans le troisième chapitre —, il me semble que ce n'est pas du mouvement que dépend l'animation des images photographiques, mais bien, d'abord, du temps, de ce temps que Christine insuffle aux images pour que leur animation, s'il en est une qui soit partageable, puisse se produire dans l'imaginaire du spectateur. Selon moi, ce serait donc le temps qui, dans les vidéos de Christine, donnerait la possibilité imaginaire du mouvement.

Donner du temps pour que le regard (du spectateur tout comme du personnage) puisse se promener, n'est-ce pas déjà ce que nous apprend l'histoire des images et des discours qu'elle a générés ? Je pense ici tout particulièrement aux textes de Denis Diderot et de Charles Baudelaire (et j'aurais pu en citer d'autres), dont une part de l'activité critique a reposé sur la dynamique entre l'image, le temps et le mouvement, tel que l'a souligné Jean Louis Scheffer dans *Du monde et du mouvement des images*. Tantôt en cherchant à

¹¹¹ Marcel Proust, « Le temps retrouvé », dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (Quarto), 1999, p. 2267.

« tirer l'éternel du transitoire¹¹² » comme signe de l'art moderne, tantôt en se faisant le promeneur solitaire d'un tableau que le regard et l'écriture animent dans le temps¹¹³, c'est peut-être au seuil de ces réflexions que nous devons laisser Deleuze pour réfléchir à une autre modalité de la dynamique entre temps et mouvement, cette fois dans l'imaginaire et à partir d'images fixes — aussi parce que Deleuze, lui-même, le dit : « les images picturales n'en sont pas moins immobiles en soi, si bien que c'est l'esprit qui doit "faire" le mouvement¹¹⁴. »

Si ce passage par la peinture peut d'abord sembler faire digression — car il n'y a, ni dans l'art vidéo de Christine¹¹⁵ ni même dans l'ensemble de *Me and You and Everyone we Know*, aucune évocation de la peinture¹¹⁶ —, je me permets de l'insérer ici puisqu'il me semble intéressant de tracer, avec Diderot et Baudelaire, une sorte de généalogie de l'animation des images fixes, afin d'en relever, peut-être, une certaine expérience

¹¹² Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Critique d'art. Suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 354.

¹¹³ Par exemple : « J'ai dit que l'artiste n'avait qu'un instant, mais cet instant peut subsister avec les traces de l'instant qui a précédé et des annonces de celui qui suivra. On n'égorge pas encore Iphigénie, mais je vois approcher le victimaire avec le large bassin qui doit recevoir le sang, et cet accessoire me fait frémir. » Denis Diderot cité par Jean Louis Scheffer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Les Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma (Essais), 1997, p. 36-37.

¹¹⁴ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 203.

¹¹⁵ Raymond Bellour écrit cependant ceci : « la vidéo, largement abordée comme art propre, doit cependant être comprise du point de vue de ce qu'elle représente, je crois, avant tout historiquement : un lieu de passage et un système de transformations des unes dans les autres : [avec entre autres] celles qui la précèdent, peinture, photo et cinéma » *L'entre-images*, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁶ Bien sûr, l'archive photographique qu'utilise Christine n'est pas en relation avec la peinture. Ce qui intrigue l'artiste-protagoniste est bien ceci que je tente d'observer depuis le début de cette étude, c'est-à-dire la mémoire et la temporalité qui ont été fixées et suspendues par l'acte photographique (ce à quoi ne correspond pas, évidemment, l'acte de peindre), et que le quotidien et l'ordinaire des photos cadrent et banalisent. Mais ce qui l'intéresse plus encore, nous l'avons vu, c'est cette possibilité de réanimer le banal des photographies, et c'est sur cette question précise de l'*animation* d'une image fixe que les réflexions de Diderot et de Baudelaire s'avèrent ici, je crois, pertinentes (même si la question s'est posée à eux à travers le médium de la peinture, alors qu'elle se pose à moi à travers celui de la photographie).

esthétique commune du point de vue du spectateur ; et c'est donc pour la faire apparaître que je reviens sur ces deux moments de l'histoire de l'art, à travers leurs critiques.

Des spectateurs d'images fixes : de la peinture au cinéma

Quand, dans ses essais sur la peinture, dans le Salon de 1767 particulièrement, Denis Diderot écrit sur Vernet, précisant au passage que le peintre « n'a de modèle présent que dans son imagination¹¹⁷ », il prend au piège son lecteur :

Entraîné par le charme du *Clair de lune* de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent et que je m'étais supposé devant la nature (et l'illusion était bien facile), puis tout à coup je me suis retrouvé de la campagne au Sallon. / Quoi l'instituteur ; ses deux petits élèves, le déjeuner sur l'herbe, le pât, sont imaginés ? / *È vero*. / Ces différents sites sont des tableaux de Vernet ? / *Tu l'hai detto*. / Et c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions que vous avez fait des paysages réels et que vous avez encadrés des paysages dans des entretiens ? / *A meraviglia*. Bravo, bien sentito¹¹⁸.

Diderot, pour rompre l'ennui semble-t-il — non pas l'ennui de l'image peinte mais de la critique, puisqu'il y a selon lui dans les toiles de Vernet cette magie¹¹⁹ qui « a frappé tout le monde¹²⁰ » et qui parvient à faire « frémir et jouer [un] rayon de lumière sur la surface tremblotante des eaux¹²¹ » —, est peut-être le premier à s'être amusé à mettre en récit et à animer une image, en cherchant à faire de cette animation une propriété de l'expérience esthétique. Cette mise en fiction, cette plongée dans l'image pour y tisser de la durée,

¹¹⁷ Denis Diderot, *Salons*, volume III, 1767, Oxford University Press, 1963, p. 160.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 158-159.

¹¹⁹ À propos de la photographie, Roland Barthes note ceci : c'est « une magie, non un art. » *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 138.

¹²⁰ Denis Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 2007, p. 228.

¹²¹ *Ibid.*

apparaît ainsi comme une composante essentielle de ses critiques sur l'art. Il parle de son expérience des tableaux en excluant la bordure, en débordant du cadre ; de sorte qu'il ouvre la toile à de nombreux points de vue et ne se contente pas d'observer, de face et dans la distance, les détails de la peinture. Or, si une toile l'attire, et s'il décide d'y passer du temps, c'est qu'il est lui-même disposé à prolonger l'image en inventant un temps imaginaire ; mais si *la toile l'anime*, c'est que, dans le même mouvement, *il l'anime*, et s'y sent absorbé¹²², comme s'il voyait l'image se déchirer entre ce qu'elle représente et ce qui devient visible¹²³. Car c'est dans ce *devenir visible* qu'il est possible que « quelque chose se *passe*, passe, extravague dans l'espace de la représentation¹²⁴ ». Dit simplement, pour Diderot, la force d'une toile se mesure à l'aune de l'animation qu'elle suscite en lui, c'est-à-dire de l'expérience qu'elle lui procure et dont son écriture porte la marque. C'est en ce sens qu'il est contemporain d'une définition moderne de l'expérience esthétique et d'un certain type d'attente du spectateur ou de l'amateur d'art, que Scheffer résume ainsi :

Ce que veut l'amateur n'est pas jouir en gourmet, ce qu'il exige n'est pas la stupéfaction provoquée par la beauté, c'est la conversation, c'est-à-dire la possibilité d'être interlocuteur dans des actions imaginaires, et d'être même la seule hypothèse invérifiable d'un autre monde¹²⁵.

¹²² « [...] comme si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même : O le beau point de vue ! », dans Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, op. cit., p. 228-229. Ce qui fait inévitablement penser aux tableaux de Caspar David Friedrich.

¹²³ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1990, p. 173.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 315. Il me semble pertinent de faire le pont entre cette citation de Didi-Huberman et celle-ci d'Alain Fleischer, à propos du cinéma : « Lorsque le cadre est fixe, lorsque rien ne bouge, lorsque les acteurs sont immobiles et silencieux comme dans une photographie, mais que cela est filmé, et donc que ça respire, et que donc tout peut arriver, c'est alors que la plus grande menace à tout ce silence et à toute cette immobilité est un risque que le film ne partage avec aucun autre objet de représentation : qu'il y ait un mouvement, que quelqu'un quitte l'image, ou que ce qui n'était pas là l'instant d'avant y fasse irruption, qu'une parole soit *prononcée*. » *L'empreinte et le tremblement*, op. cit., p. 431.

¹²⁵ Jean Louis Scheffer, op. cit., p. 34-35.

Jean Louis Schefer, dans *Du monde et du mouvement des images*, explore les différentes variations de cette absorption et de cette animation des images chez Diderot (mais aussi chez Edgar Poe et d'autres). Il tente alors de démontrer comment Diderot invente, avant la lettre, le spectateur de cinéma, en mettant au point un appareillage imaginaire et optique qui l'entraîne dans l'image et la rend mobile¹²⁶. Il écrit notamment :

l'amateur regarde les tableaux en se promenant, c'est-à-dire en variant les distances et les angles de vue. Comment l'image s'anime-t-elle ? D'abord par le jeu d'un appareillage imaginaire (stéréoscopie, travelling, zoom, profondeur de champ) : le spectateur est une fonction d'évaluation de l'image ; il détient le critérium de sa *vérité*. Cette « vérité » n'est que d'une seule sorte dans cet emploi critique : elle n'est pas la conformité de la peinture et de la fable qu'elle illustre, elle n'est pas la suggestion de sentiments ; elle n'est même pas le « réalisme » des scènes, des natures mortes : elle est la vie, c'est-à-dire la possibilité, non d'une expression des mouvements ou d'une représentation des passions, mais d'une mobilité de l'image¹²⁷.

Enfin, et Schefer le confirme, Diderot offre un cas singulier et paradigmatique du rôle du spectateur dans l'expérience des images. En ce qui nous concerne, cet exemple, quoique survolé brièvement, rappelle un pan de l'histoire de l'animation imaginaire des images arrêtées, dont *Me and You and Everyone Know* fournit, à son tour, comme je m'efforce de le montrer, un *autre* exemple.

Un siècle plus tard — et quelques vingt ans après les premières applications photographiques¹²⁸ —, Charles Baudelaire, auteur de nombreux Salons dans la tradition de

¹²⁶ « Je vois ainsi comment Diderot compense l'énigme pendante, toujours instante, de la peinture : il fait à côté d'elle une espèce d'enchaînement de mouvements cinématographiques. » *Ibid.*, p. 32.

¹²⁷ Jean Louis Schefer, *ibid.*, p. 33-34.

¹²⁸ Mentionnons au passage ce que Baudelaire pensait de la photographie : « Que la photographie enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin la secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de

Diderot, rédige son célèbre *Peintre de la vie moderne*, sorte de manifeste de la modernité esthétique qu'il consacre au peintre et illustrateur Constantin Guys (qui, selon son vœu, apparaît sous le nom « C.G. » dans le texte). Cette « vérité » dont parle plus haut Schefer, que Baudelaire nomme la « *pompe de la vie*¹²⁹ » ou la « *vin de la Vie*¹³⁰ », enfin cette mobilité de l'image demeure le critère du beau tableau : « [q]ui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature¹³¹ ? », se demande-t-il, alors que certains sont aptes à la rendre et à l'exprimer « en images plus vivantes que la vie elle-même¹³² ».

Si, à partir de Diderot, l'animation et le mouvement deviennent les caractéristiques propres de l'expérience et de la valeur d'une œuvre, chez Baudelaire, ceci est redoublé par le fait que la propriété même de la vie moderne est d'être du côté du mouvement. Or, le génie du peintre moderne, qu'est pour lui C. G., consiste à faire de la fugacité et du provisoire la matière même de sa technique. Doté d'une « perception enfantine¹³³ » qui lui permet d'absorber la réalité comme une plaque sensible, il ressuscite sur la toile par une sorte de « mémoire résurrectionniste¹³⁴ » les impressions de ce qu'il a vu, et qui s'étaient déposées en lui, en leur restituant la vie. Mais lorsque Baudelaire s'émerveille de la « lumière faisant nappe ou explosion¹³⁵ » et des gouttes comme des étincelles qui

notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous ! » « Salon de 1859 », dans *Critique d'art, op. cit.*, p. 278-279.

¹²⁹ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Critique d'art. Suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 367.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 384.

¹³¹ *Ibid.*, p. 377.

¹³² *Ibid.*, p. 352.

¹³³ *Ibid.*, p. 354.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 359.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 365.

« remplissent l'intervalle d'une durée¹³⁶ », il sait que cette durée est aussi celle de son imagination, d'après cette « estampille » du temps que le peintre a imprimé dans son cerveau et tenté de reproduire : « l'imagination du spectateur [...] voit avec netteté l'impression produite par les choses sur l'esprit de M. G. Le spectateur est ici le traducteur d'une traduction toujours claire et enivrante¹³⁷. »

Enfin, chez Baudelaire comme chez Diderot, on voit que l'image au repos se trouve toujours animée par l'imagination du spectateur : dans le premier cas, c'est le mode de participation du peintre à la modernité (qui bientôt accueillera le cinématographe), dans le second, c'est l'extension d'une expérience esthétique qui exige la conversation. L'un comme l'autre font du temps, de « l'assurance d'un temps par lequel l'instant se perpétue ou subsiste par ma joie, pour ma peine », le « critère de vérité » de l'art.

En définitive, notre arrêt sur image, qui nous a mené de la photographie aux photogrammes, puis aux images du cinéma et à l'image peinte, nous aura autorisé un détour, un décollement qui nous permet maintenant de mieux repartir du film, c'est-à-dire, aussi, de le *repartir*, pour mieux épouser son mouvement. L'apparente digression qu'ont fourni ces rappels historiques et théoriques aura entre autres permis de voir ceci : que l'idée derrière les dispositifs d'animation des images fixes consiste à permettre à un « spectateur pensif » de donner un peu de temps à l'image, ou plutôt *du temps* et *du récit*. Ceci rejoint la question centrale de ce mémoire et nous invite en un sens à retourner au film de July, et à retrouver Christine, ses photographies et ses vidéos. Dans le prochain chapitre, il s'agira

¹³⁶ *Ibid.*, p. 356.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 358.

d'analyser de façon plus précise les modalités et les dispositifs d'animation des images photographiques déployés par Christine dans ses créations vidéo, et d'éclairer par ailleurs le rôle de l'imaginaire sur l'animation des images, et de l'animation sur le travail de l'imaginaire.

CHAPITRE 3

LES DISPOSITIFS D'ANIMATION DES IMAGES FIXES DANS LES VIDÉOS DE CHRISTINE JEPERSON

Ce troisième et dernier chapitre impose un retour sur les trois vidéos de Christine, vidéos dont nous avons suspendu la lecture dans le deuxième chapitre pour marquer l'historicité des pratiques que met en scène Miranda July. Or, non sans tirer profit de ces considérations historiques et théoriques qui nous auront fourni un cadre d'analyse plus substantiel, il convient maintenant de nous pencher précisément sur les dispositifs d'animation des images fixes déployés par Christine, et de voir quelles formes prend cette animation, autant dans les vidéos en elles-mêmes que dans le film qui les intègre. Il s'agira donc de saisir les effets, à la fois sur les photographies comme sur les spectateurs de ces images, du passage à la vidéo et de la mise en récit des images photographiques.

« Le cinéma ne présente pas seulement des images, il les entoure d'un monde¹³⁸. »

« C'est comme si une image en miroir, une photo, une carte postale s'animaient, prenaient de l'indépendance et passaient dans l'actuel, quitte à ce que l'image actuelle revienne dans le miroir, reprenne place dans la carte postale ou la photo, suivant un double mouvement de libération et de capture¹³⁹. »

Gilles Deleuze

¹³⁸ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 92.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 93.

LES DISPOSITIFS D'ANIMATION DES IMAGES FIXES DANS LES VIDÉOS DE CHRISTINE JEPERSON

Reprenons le mouvement depuis le début. Le film commence. Christine est en tournage de la Vidéo 1 ; et c'est la perspective de *sa* caméra qui est d'abord donnée. Mais après quelques secondes de fixité, après s'être ainsi logé dans le cadre statique de la photo filmée en vidéo, le film se détache de l'image vidéo pour révéler, dans un mouvement qui va de la photographie de départ aux autres qui l'entourent sur le mur de photographies — et ce mouvement, cette impulsion, s'étendra jusque dans la scène suivante —, tout le contexte d'enregistrement. Dans ce mouvement de caméra qui donne son rythme, son dynamisme au film — le film, dans son entier, est porté par une sorte d'élan continu, d'élan vital — Christine nous est montrée au travail, en train de manipuler les différents appareils qui lui permettent de s'approprier l'image photographique.

Ainsi, partant de la Photographie 1, et dans un fondu enchaîné qui assure la transition entre ce qui sera compris dans la diégèse comme la vidéo de Christine et le film qui la met en scène, l'image se transforme et donne à voir l'écran brouillé d'un téléviseur (aucun signal, comme s'il y avait de la neige dans l'appareil). Sans couper, la caméra bouge doucement et tombe sur les touches du téléviseur (on voit les doigts de Christine jouer avec le volume de l'appareil ; elle simule le bruit des vagues à partir du bruit blanc qu'il produit), puis sur le visage de Christine devant l'écran (elle parle au micro, improvisant le dialogue), et, après une coupe, sur la caméra vidéo. Le viseur de cette caméra est ouvert, braqué sur la première photographie.

Christine, au moment du tournage, est seule pour manier à la fois l'image et le son (le volume du téléviseur, sa voix, le micro). Seule, aussi, dans le petit espace de son appartement, dans cet espace privé, quotidien — et c'est ce même principe qu'on retrouve partout dans l'œuvre de Miranda July : toujours partir du quotidien, trouver là matière et moyens pour l'art — espace réaménagé, reconfiguré en lieu de création. Dans le mouvement de caméra qui fait passer de la vidéo au film¹⁴⁰, de l'image photographique filmée en vidéo aux images en mouvement du cinéma, le mode d'enregistrement de la Vidéo 1 est dévoilé, et avec lui les stratégies qui mèneront à une animation de l'image photographique, puisque c'est bien avec ces quelques objets usuels (téléviseur, micro, caméra vidéo) que Christine va transformer une image photographique indifférente en une image d'art, et par le biais d'une vidéo d'art.

Le passage à la vidéo et la mise en récit

Tant du point de vue du fond que de la forme, le mouvement de caméra qui emporte le film dès les premières minutes montre en clair comment Christine procède pour animer l'image photographique. Plus encore, ce mouvement (et je prends ici le parti du film) tend à illustrer et appuyer les intentions de Christine — comme si, déjà, dans ce premier mouvement de caméra, s'affichaient les obsessions partagées de July et de sa protagoniste.

C'est ainsi qu'à l'immobilité de la caméra cadrée fixement sur la photo, le fondu enchaîné, en faisant se croiser la photographie et l'écran trouble du téléviseur, crée une

¹⁴⁰ Virtuellement, puisque la « vidéo » était aussi en 35 millimètres.

agitation dans l'image. Cette agitation, ce fourmillement, renvoie d'une part aux milliers de petits points qui forment en eux-mêmes toute image vidéo et rappelle ceci, que « l'art vidéo tien[t] à la télévision, vien[t] de la télévision [et] se retourne vers elle constamment¹⁴¹ ». D'autre part, il semble que ce grouillement fasse directement référence au désir de Christine d'une animation de l'image. En faisant se chevaucher vidéo et film, cette agitation, en ce qu'elle sert de transition, en vient à dire : voici une photographie, et voici maintenant comment il sera possible de l'animer (de sorte qu'elle « grouille », qu'elle « fourmille », qu'elle s'agite elle aussi). Par conséquent, à la suite de ce fondu enchaîné, la caméra se met à bouger et montre, dans l'ordre, tout ce dont use Christine pour redonner vie (temps, récit) à l'image : d'abord, 1. du son, que le bouton-volume rend explicite, 2. du récit, par l'image de Christine parlant au micro et, enfin, 3. de la vidéo : on voit la caméra vidéo orientée sur le mur de photographies vers lequel le mouvement se poursuit pour s'en rapprocher davantage, puis revenir à la photo de départ.

Ainsi, partant du *passage à la vidéo* et de la *mise en récit* (par la voix et les sons), en tant que dispositifs d'animation des images fixes, j'entends donc conclure, voire boucler la boucle de cette exploration des vidéos de Christine dans *Me and You and Everyone we Know*, en ce qu'elles sont un nouvel exemple des modalités de récupération du banal par l'art et des différentes possibilités des relations entre images fixes et images animées. Car n'y a-t-il pas, en effet, une première animation des images photographiques à partir du moment, fondamental, propre à l'art de Christine, où elles sont remédiées par la vidéo¹⁴² ?

¹⁴¹ Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴² Je tiens ici à préciser que l'art vidéo de Christine n'est pas réflexif, au sens où l'entend Yvonne Spielmann (dans la lignée des vidéastes comme les Vasulkas, Nam June Paik, etc.), c'est-à-dire que Christine ne

Si, puisque la mobilité des personnages dans le cadre fixe des vidéos (bien que ces personnages puissent encore paraître immobiles) devient une véritable potentialité, et ce par le fait même de l'enregistrement vidéo qui modifie instantanément la temporalité de l'image. C'est alors que l'instant photographique s'allonge ; et c'est dans ce temps donné à l'image que la caméra vidéo la capte, la balaie et la parcourt dans son mouvement, produisant en elle une sorte de tremblement. Plus encore, lorsque Christine superpose à l'image un récit imaginaire (qui prend également forme dans le temps), la photographie semble perdre un peu de sa fixité. C'est dire, en somme, que la vidéo redonne du temps à l'événement photographié de même qu'elle permet d'ajouter à l'image des sons, qui donnent à leur tour l'impression d'introduire une agitation, une sorte de mouvement qui ne prend véritablement sa mesure que dans l'imaginaire du spectateur.

Si, dans le premier chapitre, nous avons pris la pari de saisir ces images (d'abord la photographie, puis la photographie intégrée à la vidéo) de façon plus ou moins isolée afin d'en capter l'organisation spécifique, dans ce dernier chapitre, il me semble impossible de tenir les photographies et les vidéos en dehors de leur cadre, puisque c'est dans la dynamique entre les vidéos et le film que l'animation peut, disons plus « concrètement », avoir lieu — principalement par rapport à l'histoire racontée dans le film, mais aussi peut-être par cette autre animation qui est celle des photogrammes (les 24 images / secondes) et qui constitue la « machine à traverser le temps » du cinéma en général. Aussi, conformément à ce que j'ai étayé au chapitre précédent, l'animation dont il est ici question

cherche pas à mettre en lumière les spécificités visuelles du signal vidéo et que son art ne repose pas sur une recherche des propriétés intrinsèques à la vidéo. Elle l'utilise sans doute plutôt pour sa facilité de manipulation et en revendiquant peut-être justement son caractère amateur, qui rejoint le caractère prosaïque des images employées, tel que je l'ai déjà souligné.

passer par un temps donné à l'image et engage, à chaque fois, un temps spécifique. Les pages qui suivent seront donc consacrées à ces trois temps de l'animation, tout comme aux dispositifs qui la sous-tendent.

Les trois temps de l'animation

Alors que chacune des trois vidéos de Christine engage une animation d'une image photographique, chacune en présente néanmoins une déclinaison temporelle différente. Saisies, comme on l'a dit, à des étapes de production distinctes, elles renvoient également à des types d'animation multiples : tantôt l'animation passe par les gestes qui « machinent » la vidéo (Vidéo 1), tantôt cette animation se fait dans l'image elle-même (Vidéo 2), tantôt elle se réalise au contact du spectateur devant l'œuvre exposée (Vidéo 3).

Vidéo 1. L'animation de la première vidéo vient avant tout de la présence et de la performance de Christine à l'image. Afin que l'image s'anime, c'est elle qui doit *s'animer*. Pour ce faire, elle tourne le bouton du téléviseur, variant ainsi, et en y mettant tout son corps, l'intensité du bruit blanc pour imiter le ressac des vagues. De plus, elle dédouble sa voix pour adopter tour à tour la voix de l'homme et celle de la femme, en posant, à chaque fois, le doigt sur l'un ou sur l'autre personnages photographiés. Puis, enfin, elle appose un baiser sur le dessus de sa main, « to make it real » et pour que ce son fasse entendre et *devienne*, en même temps, un vrai baiser. Il y a, dans ses gestes, un glissement entre la voix qui parle, la voix qui imite la parole et le corps qui imite le bruit. On le voit bien, ce qui

crée, ici, l'animation, c'est la performance physique, tactile, manuelle que réalise Christine au moment du tournage. Comme si l'animation consistait à greffer au cliché un monde, des voix, une promesse de bonheur. C'est dire que le temps donné par le passage à la vidéo et la mise en récit (le dialogue romantique des amants) font naître dans l'imaginaire — pour la protagoniste comme pour nous, spectateurs¹⁴³ — la possibilité de l'amour, de l'émotion ou, en d'autres mots, du mouvement.

Si, de par son mode d'apparition dans le film, de par le contexte dans lequel il l'inscrit, le visionnement de la première vidéo s'accompagne pour nous d'un regard en coulisses et d'une véritable prise en compte des dispositifs d'animation mis en place par Christine, les deux autres vidéos, au moment de leur apparition dans l'histoire première, sont davantage « abouties », c'est-à-dire qu'elles sont déjà montées et que les dispositifs d'animation y sont déjà intégrés.

¹⁴³ L'animation se fait aussi, pour nous, à travers les personnages-silhouettes représentés dans la Photographie 1. Je m'explique. Walter Moser, dans son article sur les promenades de Janet Cardiff (dont j'ai parlé en introduction), développe sur ces personnages-silhouettes en leur attribuant un effet, qu'il nomme « l'effet Friedrich » en référence au peintre romantique allemand Caspar David Friedrich, déjà évoqué au deuxième chapitre, avec Diderot. Moser écrit, à propos, donc, des tableaux de Friedrich : « Ce sont, pour la plupart, des tableaux de paysages naturels. Dans chaque tableau, nous trouvons une ou deux, rarement plusieurs, personnes représentées de dos, en général, placées au premier plan. Ces personnes-silhouettes font l'objet de notre regard tout en regardant le paysage représenté par le peintre. Nous voyons ces personnages [...], mais leur traitement pictural ne nous permet pas vraiment de les connaître, puisque nous les voyons en silhouettes la plupart du temps et que nous ne voyons pas leur visage, le lieu d'identification visuelle par excellence. Ce sont des personnes assurant surtout la fonction de relais de notre regard par rapport au paysage peint. C'est par l'intermédiaire de ces personnes-silhouettes que nous sommes attirés et placés dans le tableau. Il y a une espèce d'identification visuelle qui a lieu. [...] La personne-silhouette [...] est une présence vide dessinant les contours de la place que je suis appelée à occuper dans le tableau pour voir le paysage représenté. [...] Pour résumer cet état de choses assez complexe je parlerai, pour le dire succinctement, d'un "effet Friedrich", effet qui consiste à une absorption et identification ». Walter Moser, *op. cit.*, p. 244-245. De même, nous pourrions dire qu'un type semblable « d'effet Friedrich » absorbe le spectateur de la Photographie 1 lorsqu'elle est remise en scène par la vidéo de Christine, qui aménage dans la photographie (comme Cardiff dans ses œuvres) un « espace de réflexion », un « espace additionnel » (*Ibid.*, p. 248) qui donne à penser.

Vidéo 2. Dans la seconde vidéo, Christine n'est plus la « marionnettiste » animant des silhouettes dans les coulisses de l'image. Elle anime plutôt l'image de l'intérieur même de la vidéo : elle en est la protagoniste, en chair et en os. On se souvient que cette vidéo, que visionne Nancy Herrington dans son bureau, fait alterner une photographie représentant un public d'adolescents extatiques avec des plans de Christine, dans sa chambre, assise sur un tabouret, s'amusant avec un radiocassette qui diffuse des cris de foule. Ces bruits, les cris tout autant que la voix de Christine, qui ensemble donnent du récit à l'image, lui insufflent du temps, assurent une continuité imaginaire et créent un ancrage temporel et spatial entre les deux espaces déconnectés. Dans cette vidéo, Christine se substitue — ironiquement, toujours — à la star sur scène, et c'est elle, dans la fiction que produit la vidéo, qui anime la foule. Mais le « public », à cet endroit du film, est aussi la commissaire de la galerie, Nancy Herrington, et son assistante. L'humour de la scène naît du décalage entre cette foule artificiellement animée par les lieux communs que débite la « star » sur son tabouret (« I can't hear you! And do you love me? [...] All right. This song is for you, and, yes, it is a love song ») et le regard indifférent, la fin de non-recevoir que renvoie Nancy Herrington (« Oh, her. [...] I don't think she's ready¹⁴⁴. »). Par ailleurs, on retrouve ici cet aspect

¹⁴⁴ Plus tard, toutefois, sur la même cassette, Nancy Herrington tombe sur une « lettre vidéo » qui lui est directement adressée : « Hi, Nancy Herrington. So, this morning, if you remember, you had asked me to send you my work. And that was it, what you just watched. Did you love it? I'm just kidding. I can see why you don't do this face to face. It can be very awkward. Hi. And then you'd say... Hi. How was your day? Oh me? I had a really weird day, actually. And, now I'm here... alone in my apartment. You're probably in your big house... with your family, and your dog. And probably your dog has a family too. You're probably all gathered around the fire singing carols... even though it isn't Christmas. Just for fun. You will never, ever see this... because you'll never watch this far on the tape. You'll probably never even watch the tape, will you? I could do anything right now. If you are watching this... then just call this number, okay? Just call this number, the number you see on your screen... and say "macaroni." Okay? That's all you have to do. Just "macaroni" and hang up. No questions asked. » C'est sans doute cette « lettre » qui l'amène à reconsidérer la production de Christine, et qui conduira à l'exposition de ses vidéos.

volontairement auto-parodique du film de Miranda July sur le monde de l'art et la vocation de l'artiste, aspect encore plus déroutant qu'il se trouve, dans la vidéo, redoublé par le récit auto-parodique de sa protagoniste.

Des trois photographies, celle de la vidéo 2 est la seule qui est captée sur le vif, en pleine action, dont le mouvement a été arrêté par la prise photographique, tandis que les deux autres renvoient au temps, plus lent, de la contemplation (le coucher de soleil, les ruines, des couples vus de dos). Au contraire, cette foule est vue de face, engagée dans une participation active à un spectacle dont nous attendons le contre-champ, fourni ici par l'image incongrue de Christine avec son radiocassette. Mais tout comme dans la première vidéo, l'animation passe par la variation du son (là, le grésillement du téléviseur ; ici, les bruits de la foule). En augmentant ou en baissant le volume du son, et en fonction de ses déclamations au public, Christine semble agir sur les affects et les émotions de la foule. C'est donc cette co-présence, c'est-à-dire le montage de Christine et de la foule, et son activité de manipulation du son qui génèrent l'animation. Le registre dans lequel opère l'animation est ici plus volontairement comique et parodique que dans la première vidéo. Néanmoins, cette foule immobile, mais agitée par le temps de la vidéo, crée une fois de plus un monde imaginaire où l'amour du public (et par extension du monde de l'art) est possible et réel. Tout comme dans la première vidéo, la performance de Christine possède une dimension performative : elle engage, au présent, pour l'avenir.

Vidéo 3. La troisième vidéo intègre, selon moi, les deux modes précédents d'animation de l'image : l'animation *dans* la réalisation et l'animation comme partie prenante du temps de

l'image. À cela s'ajoute un temps exposé, un temps donné au spectateur de la galerie, où cette troisième vidéo est présentée. Cette stratification complexe des temps de l'image (on voit Christine et Michael en train de réaliser la vidéo, on les voit ensuite à l'image, mais on les voit aussi dans le film, regardant leur propre image vidéo) est accentuée par les multiples temps qui sont impliqués *par* la vidéo et *par* la photographie, à l'intérieur même du film. Or, comme je le suggérais au précédent chapitre, on assiste dans cette séquence — tout comme dans les deux autres qui ont à voir avec les vidéos — à une suspension du mouvement du film, vers ce que Deleuze appelle une image-cristal (un des types de l'image-temps) dans laquelle se rencontrent, au point de devenir méconnaissables, l'actuel et le virtuel, de même que le passé, le présent et l'avenir.

Rappelons que la photographie qui est à l'origine de cette vidéo, celle du couple regardant une ruine maya, est inscrite dans la vidéo de Christine à même le dispositif plus vaste du mémorial pour Ellen. Michael et Christine, à tour de rôle, prennent le micro pour réciter leur texte. Leur dialogue évoque la présence, il y a des milliers d'années, d'un couple maya, amoureux, contemplant leur travail accompli (« Two Mayan people in love... probably stood right where we're standing now and thought... "Look what we have built together." »). Dans la vidéo, Christine et Michael prêtent leur voix au couple photographié qui, devant la Cité désormais en ruine, réincarne en un sens les Mayas disparus. Dans le film, la vidéo est à son tour contemplée par les deux visiteurs-spectateurs que sont Christine et Michael, au centre d'art. Cette scène du film donne lieu à un prodigieux emboîtement des temps, à une mise en abyme à plusieurs niveaux : le temps des Mayas (évoqué par leurs ruines), le présent capté par le cliché photographique, le présent du tournage de la vidéo qui

actualise un dialogue imaginaire et revitalise l'image puis, enfin, le présent du regard des spectateurs, doublement impliqués. Comme cette vidéo se veut également un hommage à Ellen, elle permet en somme de réaliser, dans l'après-vie, et grâce à la vidéo, son vœu de visiter ce site (« I'm so glad you took me here »). La vidéo réalise alors un travail de deuil, en célébrant ce qui a été bâti, accompli, réalisé, et ce qui continue d'exister dans ces traces (les ruines mayas, les photographies, les objets d'Ellen).

Tout ceci vient animer à la fois l'image photographique et les spectateurs (que nous sommes et que sont Christine et Michael). L'image est ainsi animée à la mesure de l'animation qu'elle génère chez celui qui la regarde (tout comme chez Diderot). En suivant la progression, voire le mouvement dialectique des trois vidéos, on pourrait dire que la Vidéo 3 réalise les promesses des deux premières : pacte d'amour, reconnaissance par le public et le monde de l'art (Christine est enfin « exposée »), aboutissement des rêves, etc. Encore une fois, une photographie banale est le support sur lequel s'édifie tout ce travail d'animation, cette possibilité de récit, cette poursuite du temps.

Temps, imaginaire et mouvement de monde

En filmant les photographies en vidéo, Christine redonne du temps à l'image : dans le cadre fixe de l'image vidéo, la photographie est soumise à une dilatation du temps, l'image se

met à *durer* et la photographie, filmée en vidéo, perd de son instantanéité, elle « change qualitatively into duration through a process of translation¹⁴⁵. »

Dans le passage à la vidéo, par le dispositif artistique de Christine qui consiste à redonner aux photographies du son, du récit, quelque chose se produit dans l'image, dans cette image première, quelque chose comme une extension du temps, et qui transforme la perception que nous avons d'elle¹⁴⁶. De ce temps qui lui est donné découle une animation, un mouvement qui, éventuellement, peut se faire dans cette troisième dimension — s'il faut l'appeler ainsi — qu'invente et que déploie, dans l'imaginaire du spectateur, l'art de Christine.

Ce temps redonné à l'image par la vidéo passe aussi par l'inscription du récit qui, depuis Ricœur au moins, a trait au temps. Les micro-récits de Christine, sous forme de fragments de dialogues amoureux, d'interjections, de souhaits, d'hommages, sont autant de manière de prolonger l'instant de l'image, de lui donner vie, voire de faire jaillir, à son contact, une émotion (rire ou tristesse). Ce qu'il faut également voir, c'est que les dispositifs mis en place par Christine sont savamment incorporés par Miranda July au fil de son récit. L'animation des photographies aurait peut-être, à ce compte, autant à voir avec ce que lui ajoute Christine (son, récit, etc.) qu'avec le contexte dans lequel elles nous sont, dans le film, présentées, s'animant alors pour nous en s'inscrivant dans le temps et dans le

¹⁴⁵ Damian Sutton, *Photography Cinema Memory. The Crystal Image of Time*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, p. 160.

¹⁴⁶ Nous rejoignons ici Daniel Deshays qui, dans *Pour une écriture du son*, écrit : « La particularité de l'apport du son associé à un objet statique (photo, peinture, sculpture, installation) est d'en modifier la perception. Du fait de la nature même du son, objet temporel, le regard se trouve soumis au temps non pas considéré dans l'instant, comme la photo, mais considéré comme évolution, comme durée. Le son va conditionner le sens de l'objet. Le regard est contraint à la durée du son. » Daniel Deshays dans *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck (50 questions), 2006, p. 148.

lieu du récit du film. Ainsi, au delà des photographies, n'est-ce pas le principe général d'animation et de réanimation qui est le centre de la poétique de July et qui emporte, dans son mouvement, les autres intrigues du film ?

À titre d'exemple, revenons au mouvement sur lequel ce chapitre s'est amorcé. Après être passé de la première photographie aux dispositifs d'animation utilisés par Christine et, enfin, au mur de photographies, on assiste en montage alterné à l'amorce d'un autre récit : Richard et sa femme se séparent, ils font des boîtes. Elle lui tend un cadre avec une photographie d'oiseau à l'instant même où il est hypnotisé par la présence, à travers la fenêtre, d'un oiseau dans un arbre. Richard, qui semble frappé d'impuissance, se dirige vers ses enfants qui pianotent sur l'ordinateur, et feignent de l'ignorer. C'est alors que la voix de Christine réapparaît, en voix-off, et propulse Richard à poser un geste impulsif (il verse du gaz sur sa main et y met le feu). Si la voix de Christine donne bel et bien du mouvement à la scène photographiée (le coucher de soleil), c'est aussi sa voix, et la musique extra-diégétique qui apparaît à ce moment comme pour la soutenir, qui semble déborder et affecter les autres scènes, emportant Richard dans ce que Deleuze aurait appelé un « mouvement de monde, qui supplée au mouvement défaillant du personnage¹⁴⁷. » On peut ainsi penser que, pour Christine comme pour July, la photo est le prétexte pour animer le monde — et ce même si Christine ne sait pas encore dans quelle aventure le son de sa voix a conduit Richard. Bien que cette opération de glissement irrationnel soit montée par Miranda July, c'est, je crois, dans notre imaginaire qu'elle se réalise pleinement et qu'elle prend sens : c'est cette capacité à affecter l'ordinaire et à lui injecter de l'inusité qui est la

¹⁴⁷ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 80.

clé de l'animation de July, alors que c'est en nous, spectateurs, dans notre imaginaire, que cette opération se matérialise.

Enfin, ne sommes-nous pas les inventeurs de cette animation, nous qui la rêvons, qui y croyons, qui jouons son jeu ? N'est-ce pas d'ailleurs à cela que Christine et July nous invitent, en multipliant partout les situations de spectateurs, comme si elles voulaient insister sur le rôle que nous sommes appelés à jouer dans leurs fictions. Car nous sommes, au fond, ces gens ordinaires du cinéma, qui transformons avec elles, grâce à elles, la banalité des situations en spectacle cinématographique, et en devenant par le fait même complices des stratégies, des appareils scénaristiques qu'elles ont, pour nous, agencés.

Et le film se termine ainsi. Par une scène qui commence sur une image photographique. Il s'agit d'une photographie encadrée d'un oiseau dans un arbre. Dans le film, et en raison d'une suite de déplacements, le cadre s'est retrouvé à son tour entre les branches d'un autre arbre, dehors, devant l'appartement de Richard ; c'est la fin de la journée, la lumière est presque bleue, et la caméra est centrée sur la photographie au milieu des branches. La nuit tombe. L'image s'assombrit. Puis, le jour se lève. Les feuilles, entourant l'image, s'agitent, et on entend successivement la stridulation des criquets, le piaillement des oiseaux, le hululement d'un hibou et, on pourrait croire, le bruit « percussif » d'un pic bois frappant sur l'écorce. À ce moment là, dans le reflet du cadre, alors que la caméra est toujours en place, bien fixe, Robby, le petit garçon de cinq ans de Richard, encore en pyjama, passe dans

l'image. Puis, il y a une coupe, mais le bruit continue et sonne de plus en plus comme un bruit de métal. Le cadre de la caméra n'est plus le même, on suit maintenant Robby qui se dirige vers la rue, et qui voit un homme, à l'arrêt d'autobus, frapper une pièce de monnaie contre un poteau. Il lui demande : « What are you doing that for? ». L'homme répond : « I'm just passing the time. », et c'est alors que le soleil se met à se lever rapidement, que l'homme remet sa pièce à Robby, monte dans l'autobus qui arrive et qui repart. Robby prend la pièce, la frappe lui aussi, de plus en plus vite, et c'est au rythme de ses coups que le soleil poursuit sa course.

CONCLUSION

Cette photographie d'oiseau, qui, par d'autres modes d'apparition que celui de l'art vidéo de Christine, intervient (tout comme ces vidéos néanmoins) à trois moments du film, est emblématique à la fois de *Me and You and Everyone we Know* dans son ensemble et du travail que j'ai tenté d'accomplir dans le cadre — et c'est bien le mot, puisqu'il y a selon moi dans ce mémoire une dimension performative qui m'a poussée à étirer environ une minute du film, un détail, pour en tirer 100 pages de réflexion, ainsi qu'à me poser dans le cadre même des photos utilisées par Christine pour en déplier l'instant, l'animer — de ce mémoire. D'abord, la photographie de l'oiseau sert de transition entre la séance d'enregistrement de la Vidéo 1 et le moment où Richard met le feu à sa main. On l'a vu, la femme de Richard lui tend le cadre au moment même où il est absorbé, fasciné, à la fenêtre, par un oiseau dans un arbre. Cette coïncidence fait en sorte que la réalité de cet oiseau, mis en parallèle avec l'image figée et encadrée, rend à la photographie son mouvement manquant et lui redonne vie, en débordant du cadre. Vers le milieu du film, dans une sorte de temps mort où Richard regarde la télévision avec ses enfants, Robby, le plus jeune, est debout sur le divan au-dessus duquel a été suspendu le cadre de l'oiseau, et gribouille, avec un feutre rouge, sur la vitre qui recouvre la photographie, ajoutant ainsi à l'image, et dans

l'image, son supplément d'invention. Le dernier moment, dont j'ai décrit la scène à la fin du dernier chapitre, rassemble d'une certaine façon les deux modes d'apparition précédents, car c'est à la fois de l'extérieur de la photographie (par les branches et les feuilles qui, autour du cadre, s'agitent, mais aussi par le son produit par la pièce de monnaie) et dans l'image (à l'heure où tout le monde dort encore, Robby la traverse¹⁴⁸) que cette dernière image fixe s'anime. On le voit, ces trois irrptions de la photographie de l'oiseau sont, dans le récit du film, toujours intégrés à des moments qu'il convient de qualifier de oisifs, où le temps semble suspendu, et où le mouvement des choses, du monde, est relayé par un autre type d'élan, un souffle.

Or, les vidéos de Christine, dans le film, apparaissent aussi, il me semble, comme des arrêts sur le temps, le mouvement, et pour nous accorder, dans la mouvance des intrigues, un *time out*. Mais si ces vidéos arrêtent ainsi le temps, le mouvement, c'est pour mieux déployer, dans l'imaginaire du spectateur, un nouvel espace-temps. Vers le début du film, on surprend Richard, qui, alors qu'il essaie de vendre des chaussures à sa voisine, se met à réfléchir à voix haute et à dire : « There are no time-outs. There's not enough time for time-out. » Ceci, il le pense parce qu'il est pris, en raison peut-être de sa récente séparation, dans le trop-plein de réalité qui l'accable, ou encore dans ce plan séquence continu, pour reprendre Pasolini, qu'est le fil de sa vie, avec son mouvement inéluctable. Ce que

¹⁴⁸ C'est entre autres le reflet de Robby dans l'image qui, parce qu'il bouge, parce qu'il est en déplacement, anime la photographie. Il se produit un mouvement semblable dans le film *Alice in den Städten* de Wim Wenders : « sur la photo que représente Philip, se superpose le reflet du visage d'Alice, reflet mouvant — la fillette regarde aussi la photo et bouge — qui anime ce qui devait être figé par essence. Le regard de Philip sur une photo faite aux U.S.A. à une station d'essence provoquait la même sensation. Un miroitement de la photo et le bruit du moteur de la voiture donnait l'impression du mouvement. » Denise Cayla, *op. cit.*, p. 29.

Christine lui donne, cependant, par ses dispositions artistiques, par son regard oblique sur le monde, c'est précisément du temps : un temps imaginaire qui arrête le flux des choses. De la même manière, les vidéos de Christine créent, au cœur du film, un temps pour réfléchir, un temps à soi ; et si la vie, comme le cinéma, ne permet pas l'arrêt, la vidéo semble être ici, en quelque sorte, la pause du temps. Non pas que le temps s'arrête, mais que nous nous arrêtons, pour être les spectateurs du temps :

Il y a dans l'image vidéo, dans son principe, dans son être même, un vertige. Dans les milliers de points qui figurent la trame, comment ne pas voir aussi le fourmillement d'idées qui attire celui qui cherche à se reconnaître à l'intérieur de cette image et tend à emprunter des chemins de traverse, pour faire se rejoindre au moins quelques-uns de ces points. Par ce qu'elle invite à concevoir comme par ce qu'elle rend possible à figurer, l'image vidéo est une des manifestations les plus vives de ce qu'est la pensée, avec ses sautes et son désordre. À travers la pensée comme image, elle nous tend de la pensée une image instable, vibrante¹⁴⁹.

En m'attardant sur les vidéos de Christine, cela m'aura permis de saisir ceci, que ces vidéos sont les échantillons des différentes possibilités d'animation développées par Miranda July dans son film, et dont j'ai présenté quelques exemples¹⁵⁰. Cette animation, qui est un élément essentiel de *Me and You and Everyone we Know*, participe de ce qu'on pourrait appeler le *wit* spécifique à July, un trait d'esprit qui transporte toute son œuvre — et qui en est peut-être aussi sa limite.

Dans le premier chapitre, je me suis employée à décrire et analyser les trois vidéos réalisés par Christine, en passant aussi par les photographies qui les composent, images

¹⁴⁹ Raymond Bellour, *L'entre-images*, *op. cit.*, p. 271.

¹⁵⁰ Du reste, tous les personnages ont des pouvoirs de transfiguration, et particulièrement les enfants de Richard qui passent tout leur temps libre à inventer des dessins d'animaux à partir des signes calligraphiques de leur clavier d'ordinateur. Nancy Herrington s'inspire d'ailleurs d'un des dessins de Robby pour donner le titre à l'exposition de Christine.

banales, empruntées à d'autres, que Christine récupère pour les décontextualiser, les resingulariser, leur redonner du récit et, partant, les animer, et ce par le biais de l'art. J'ai par ailleurs tenté, dans ce chapitre, d'inscrire ces pratiques d'images dans le temps et dans une certaine époque de l'histoire de l'art, en montrant aussi comment elles participent d'un projet d'art cohérent, dans le film tout autant que dans l'ensemble des productions de July. Le second chapitre, où j'ai procédé à un arrêt sur image, m'a permis, entre autres, de tisser des rapprochements du côté de l'histoire du cinéma, en posant un regard sur certaines œuvres où la relation entre film et photographie rappelle un motif, une question cinématographique dont July est, d'une manière ou d'une autre, héritière. J'ai d'autre part cherché à montrer comment la pratique vidéographique de Christine pouvait être saisie à partir de la théorisation de Gilles Deleuze, mais aussi à partir du travail d'animation imaginaire qu'on retrouve sous la plume de Denis Diderot et de Charles Baudelaire. Enfin, dans le troisième chapitre, j'ai voulu repartir des vidéos et analyser les différents types de dispositifs d'animation mis en œuvre par Christine, de même que les temporalités propres qui sont mobilisées dans ses vidéos, en proposant certains échos avec d'autres moments, d'autres mouvements au cœur du film, qui en constituent le principe.

Le désir d'animation des images photographiques, tel que je l'ai analysé dans ce film, n'est peut-être après tout qu'un prétexte pour animer le monde, comme s'il y avait, certes, un désir d'animation de l'image, mais surtout un désir d'animer la vie, par ce travail sur les photographies et, plus généralement, grâce à l'art (c'est aussi le pari, on l'a remarqué, de *Learning to Love You More* et d'une bonne partie des projets de July). En outre, l'animation des images fixes dans *Me and You and Everyone we Know* est le lieu

d'une promesse qui, une fois formulée, engage et met en mouvement quelque chose dans l'imaginaire. C'est par cette promesse qu'il est possible de relier le passé au présent, puis à l'avenir — et c'est ce qui justifie, au fond, le fait de cheminer dans une vie, animée par la promesse d'une rencontre qui pourrait réenchanter le monde.

Enfin, ce film aura aussi été, pour moi, on pourrait dire, une rencontre et un cheminement, qui n'est pas sans rappeler la déambulation des deux protagonistes sur laquelle j'ai entamé cette promenade (tout au long de ce parcours, si on m'avait interrogée, j'aurais pu dire à mon tour : « I'm just passing the time »). Et maintenant que j'arrive au bout de la rue Tyrone, je réalise que le défi de ce mémoire aura été de donner un espace, une expansion, au fil de l'écriture, à ces quelques mètres de pellicule, ces quelques minutes de film, à leur accorder du temps afin que, précisément, les idées qui y fourmillaient puissent s'animer, devenir visible en donnant à penser, à imaginer, tout en continuant à marcher.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Les Éditions Payot et Rivages (Bibliothèque Rivages), 2005, 119 pages.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf/ Corlet Publications (7Art), 2007, 372 pages.

BARTHES, ROLAND, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1957, 233 pages.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Les Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1980, 192 pages.

BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1859 », dans *Critique d'art. Suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 268-342.

BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », dans *Critique d'art. Suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 343-384.

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, 134 pages.

BELLOUR, Raymond, *L'entre-images. Photo. Cinéma. Video*, Paris, Éditions de la Différence (Les Essais), 2002, 349 pages.

BELLOUR, Raymond, *Les hommes, le dimanche. De Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer*, Yellow Now, Crisnée, 2009, 108 pages.

BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard (Folio essais) 2000, p. 295-321.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard (Folio essais) 2000, p. 269-316.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2008, 521 pages.

BRASEBIN, Jenny, Site de *Hors champ* [En ligne]. <http://www.horschamp.qc.ca/ROAD-MOVIE-ET-SELF-ESTRANGEMENT.html> (Page consultée le 7 décembre 2010)

CABIN, Philippe, « Une cartographie de l'imaginaire. Entretien avec Gilbert Durand », *Sciences Humaines*, n° 90 (janvier 1999), p. 28-30.

CAMPANY, David, *Exposures. Photography and Cinema*, London, Reaktion Books, 2008, 160 pages.

CARDINAL, Serge, *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, PUL, 2010, 232 pages.

CAYLA, Denise, *Errance et points de repère chez Wim Wenders*, Peter Lang, Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien, 1994, 188 pages.

CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'étoile (Essais), 1982, 141 pages.

DANEY, Serge, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L, 1993, 372 pages.

DANEY, Serge, *La maison cinéma et le monde. 2. Les années Libé 1981-1985*, Paris, P.O.L, 2002, 1039 pages.

- DELEUZE, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1983, 297 pages.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1985, 378 pages.
- DESHAYS, Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck (50 questions), 2006, 192 pages.
- DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 2007, 289 pages.
- DIDEROT, Denis, *Salons*, volume III, 1767, Oxford, Oxford University Press, 1963, 367 pages.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1990, 332 pages.
- DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan (Nathan-Université), 1990, 309 pages.
- FLAUBERT, Gustave, « Le dictionnaire des idées reçues », dans *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1979, p. 485-555
- FLEISCHER, Alain, *L'empreinte et le tremblement. Suivi de Faire le noir*, Paris, Galaade Éditions, 2009, 502 pages.
- FLEISCHER, Alain, *Les laboratoires du temps. Écrits sur le cinéma et la photographie*, Paris, Galaade Éditions, 2008, 426 pages.

FLETSCHER, Harrell et Miranda JULY [dir.] *Learning to Love You More*, Munich, Prestel Verlag, 2007, 158 pages.

GUATTARI, Félix, *Chaosmose*, Paris, Éditions Galilée (L'espace critique), 1992, 186 pages.

GUIDO, Laurent et Olivier LUGON [dir.], *Fixe / animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Paris, L'Age d'Homme, 2010, 449 pages.

HABIB, André, « Impressions et figurations du visage dans quelques films de Chris Marker », *Intermédialités. Envisager*, n° 8 (Automne 2006), p. 153-171.

JULY, Miranda, *No One Belongs More Than You*, New York, Scribner, 2007, 205 pages.

JULY, Miranda, Site de Miranda July [En ligne]. <http://mirandajuly.com/about> (Page consultée le 2 avril 2010)

KRACAUER, Siegfried, « La photographie », dans *Le voyage et la danse. Figures de villes et vues de films*, Philippe Despoix [dir.], Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, 192 pages.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1979, 109 pages.

MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1965, 285 pages.

- MOSER, Walter, « Nouvelles formes d'art et d'expérience esthétique dans une culture en transit : les promenades de Janet Cardiff », *Intermédiaités. Exposer / Displaying*, n° 15 (Printemps 2010), p. 231-250.
- ONO, Yuri, Site de *Learning To Love You More* [En ligne]. <http://www.learningtoloveyoumore.com/index.php> (Page consultée le 2 avril 2010)
- PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot (Traces), 1976, 278 pages.
- PICABIA, François, « La loi d'accommodation chez les borgnes », dans *Anthropologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*, Christian Janicot [dir.], Paris, Éditions Jean-Michel Place et ARTE Éditions, 1995, p. 474-483.
- PILLET, Florence, Site de *Edit* [En ligne]. <http://www.edit-revue.com/?Article=186> (Page consultée le 18 mai 2010)
- PROUST, Marcel, « Le temps retrouvé », *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (Quarto), 1999, p. 2129-2401.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000, 74 pages.
- RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil (La librairie de XXI^e Siècle), 2001, 243 pages.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2005, 380 pages.

SCHEFER, Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Les Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma (Essais), 1997, 91 pages.

SONTAG, Susan, *On Photography*, New-York, Picador, 1977, 208 pages.

SPIELMANN, Yvonne, *Video : das reflexive Medium*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft), 2005, 478 pages.

SUTTON, Damian, *Photography Cinema Memory. The Crystal Image of Time*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, 269 pages.

VOISIN, Bérengère [dir.], actes du colloque *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités*, Tartu, Studia Romanica Tartuensia VII, 2008, 283 pages.

Filmographie

ANTONIONI, Michelangelo, *Blow-up*, 1966.

DONEN, Stanley, *Funny Face*, 1957.

EUSTACHE, Jean, *Les photos d'Alix*, 1980.

FRAMPTON, Hollis, *(nostalgia)*, 1971.

GRÖNING, Philip, *L'amour. L'argent. L'amour*, 2000.

JULY, Miranda, *Me and You and Everyone we Know*, 2005.

MARKER, Chris, *La jetée*, 1962.

MARKER, Chris, *Sans soleil*, 1983.

PABST, Georg Wilhelm, *Die Freudlose Gasse*, 1925.

PABST, Georg, Wilhelm, *Tagebuch einer Verlorenen*, 1929.

SIODMAK, Robert et Edgar G. ULMER, *Menschen am Sonntag*, 1930.

SNOW, Michael, *One Second in Montreal*, 1969.

TRUFFAUT, François, *Les quatre cent coups*, 1959.

WENDERS, Wim, *Alice in den Städten*, 1974.