

Université de Montréal

**Postures et mutations du plan-séquence fixe,
du cinéma des premiers temps à YouTube**

par

Mathieu Séguin-Tétreault

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

Juin, 2012

© Mathieu Séguin-Tétreault, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Postures et mutations du plan-séquence fixe, du cinéma des premiers temps à YouTube

Présenté par :
Mathieu Séguin-Tétreault

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello, président-rapporteur
André Habib, directeur de recherche
Olivier Asselin, membre du jury

Le 13 juin 2012

Résumé

Privilégiant une approche généalogique et intertextuelle, cette étude interroge le dispositif du plan-séquence fixe à travers ses moments phares dans l'histoire du cinéma et démontre que son usage vise autant à renouer avec le cinéma des premiers temps qu'à poursuivre les préoccupations des cinéastes expérimentaux. Chez Andy Warhol, le plan-séquence fixe s'inscrit dans un rapport de redécouverte et d'enchantement du cinéma des premiers temps. Avec *Jeanne Dielman*, Chantal Akerman prolonge les traits du modernisme bazinien et de l'avant-garde new-yorkaise. Avec l'avènement de la vidéosurveillance, il se transforme en une esthétique carcérale qui pose dès lors des problèmes éthiques et esthétiques (voyeurisme, degré zéro de la mise en scène, etc.), questionnés dans les documentaires *News from Home* et *Délits flagrants*. Forme commune et majeure dans le cinéma d'auteur contemporain de même que dans la culture populaire et amateur (web film, série télé, etc.), le plan-séquence fixe permet d'analyser un ensemble de pratiques et de réalités du cinéma, de l'usine Lumière à YouTube.

Mots-clés : plan-séquence fixe, cinéma expérimental, cinéma structurel, esthétique du film, cinéma des premiers temps, vidéosurveillance, Andy Warhol, *Jeanne Dielman*.

Abstract

Favouring an approach at once genealogical and intertextual, this study explores the practice of the "static sequence shot" (*plan-séquence caméra fixe*) in cinema. It offers an overview of its significant moments in film history. It tries to show how its use since the 70's can be seen as a reappraisal of early cinema technique, and can also find strong echos in the works of experimental filmmakers, in particular structural filmmaking. For Andy Warhol, the static sequence shot was both a rediscovery and an enchantment of early cinema. In *Jeanne Dielman* Chantal Akerman's static shots extended Bazinian Modernism into the New York Avant-garde. Since the 80's, with the advent of video surveillance, the static sequence shot becomes associated with a carceral apparatus, posing ethical and aesthetic issues (voyeurism, degree zero mechanisms, etc.). These issues are at the core of the documentary films *News from Home* and *Délits flagrants*. Today, we can witness that the static sequence shot has become increasingly important and almost dominant in certain branches of auteur cinema as well as in contemporary popular media culture (web films, T.V. series, etc.) This master's thesis thus claims it allows us to analyse current as well as early practices of cinema, from the Lumière's factory to YouTube.

Keywords : static sequence shot, experimental cinema, structural film, film aesthetic, early cinema, video surveillance, Andy Warhol, *Jeanne Dielman*.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Listes des figures.....	v
Introduction.....	1
1. Andy Warhol et le cinéma des origines.....	10
1.1 Le cinéma des premiers plans.....	11
1.1.1 Repères théoriques.....	11
1.1.2 Le plan-séquence fixe du cinéma des premiers temps.....	14
1.1.2.1 Lumière et Méliès : le tableau vs la vue.....	16
1.1.3 Disparition du plan-séquence fixe : passage du MRP au MRI.....	18
1.2 CPT <--> XP : le cinéma des premiers temps vu par le cinéma expérimental.....	21
1.2.1 Des origines à Warhol.....	21
1.2.2 Autopsie du cinéma structurel et influence de Warhol.....	24
1.2.3 Warhol et le cinéma des premiers temps.....	28
1.2.3.1 L'absence de narration.....	30
1.2.3.2 La projection-événement.....	31
1.2.3.3 L'ouverture au temps.....	33
1.2.3.4 L'extériorité.....	40
1.2.3.5 Le trop plein d'information.....	42
1.2.4 <i>Eureka</i> et <i>Tom Tom the Piper's Son</i> et la richesse infinie du cinéma des origines.....	49
2. Chantal Akerman et l'héritage structurel.....	56
2.1 Présentation du film.....	57
2.1.1 <i>Jeanne Dielman</i> et les écrits.....	60
2.2. <i>Jeanne Dielman</i> et le croisement de conceptions artistiques diverses.....	62
2.2.1 Le refus du naturalisme et la distanciation.....	62
2.2.2 L'avant-garde new-yorkaise.....	65
2.2.3 Le cinéma moderne : l'image-temps deleuzienne et le réalisme bazinien.....	67
2.2.4 L'art minimal.....	78
2.3 <i>Jeanne Dielman</i> et l'expérimentation des spécificités cinématographiques.....	83
2.3.1 Le temps.....	83
2.3.2 L'espace.....	93
2.3.3 Le hors-champ.....	98
2.3.4. Le son.....	99

3. Alternatives, problématiques et démocratisation du plan-séquence fixe.....	102
3.1 Plan-séquence fixe et cinéma documentaire : l'encadrement stationnaire du réel.....	102
3.1.1 <i>News from Home</i> et <i>Délits flagrants</i> : La genèse des projets.....	104
3.1.2 Analyse du dispositif.....	106
3.1.3 L'ajout de la parole ou Filmer la parole.....	110
3.2 Plan-séquence fixe et problèmes éthiques et esthétiques : la morale est affaire de plan-séquence fixe.....	114
3.2.1 Reproductibilité technique.....	114
3.2.2 Principe de délégation et degré 0 de la mise en scène.....	116
3.2.3 Caméra de surveillance et dispositif carcéral.....	122
3.2.4 Voyeurisme.....	136
3.2.5 Téléréalité.....	138
3.3 Popularité et démocratisation du plan-séquence fixe.....	141
3.3.1 L'impact des nouvelles technologies.....	141
3.3.2 La production populaire.....	143
3.3.3 La production amateur.....	145
Conclusion.....	150
Bibliographie.....	161

Liste des figures

Figure 1 : <i>Screen Test</i> d'Ann Buchanan (Andy Warhol, 1964).....	38
Figure 2 : <i>Screen Test</i> de Lou Reed (Andy Warhol, 1966).....	38
Figure 3 : <i>Screen Test</i> de Baby Jane Holzer (Andy Warhol, 1964).....	38
Figure 4 : <i>La sortie de l'usine Lumière à Lyon</i> (Louis Lumière, 1895).....	43
Figure 5 : <i>May Irwin Kiss</i> (William Heise, 1896).....	46
Figure 6 : <i>Kiss</i> (andy Warhol, 1963).....	46
Figure 7 : <i>A trip Down Market St. Before the Fire</i> (1905).....	50
Figure 8 : <i>Eureka</i> (Ernie Gehr, 1974).....	50
Figure 9 : <i>Tom Tom The Piper's Son</i> (Ken Kacobs, 1969).....	50
Figure 10 : <i>Jeanne Dielman</i> (Chantal Akerman, 1975).....	94
Figure 11 : <i>Jeanne Dielman</i> (Chantal Akerman, 1975).....	94
Figure 12 : <i>Délits flagrants</i> (Raymond Depardon, 1994).....	99
Figure 13 : <i>News from Home</i> (Chantal Akerman, 1977).....	131
Figure 14 : <i>Caméra café</i> (Michel Courtemanche, 2002-2012).....	145
Figure 15 : <i>Taxi 0-22</i> (Patrick Huard, 2006-2011).....	145
Figure 16 : <i>Un gars, une fille</i> (Guy A. Lepage et Sylvain Roy, 1997-2003).....	145
Figure 17 : David Lynch (www.davidlynch.com/dailyreport).....	147
Figure 18 : Chat Roulette (www.chatroulette.com).....	147

Introduction

[Le cinéma] est solidement entraîné à cette invention technique, qui est aussi sa charte : l'enregistrement automatique du réel. Garantie formidable, si on y réfléchit : aucun autre art n'en possède de comparable. [...] C'est pourquoi l'histoire du cinéma n'est peut-être que l'effort inlassable pour remonter le courant, retourner à la source vive de l'image, redécouvrir sa pureté originelle.

André S. Labarthe (1961, p. 101)

Paris, 28 décembre 1895 : au Salon indien du Grand Café, boulevard des Capucines, la première projection payante et publique du cinématographe Lumière révèle la vue animée *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*. New York, dans la nuit du 25 au 26 juillet 1964 : des bureaux de la fondation Rockefeller du 41^e étage du building Time-Life, Andy Warhol, accompagné de Jonas Mekas à la caméra, tourne *Empire* dont la durée de la projection est de huit heures cinq minutes. Carlisle, Pennsylvanie, avril 1996 : de son petit appartement, sous l'œil inquisiteur de plusieurs caméras ouvertes 24 heures sur 24, Jennifer Kaye Ringley lance la mode des webcam « en résidence » avec son site *JenniCam* visité par plus de quatre millions d'internautes par jour. Bien que fort dissemblables a posteriori, ces trois objets audio-visuels partagent une même esthétique : celle du plan-séquence fixe.

Présent dès le cinéma des premiers temps dans les films à prise de vue unique (« single-shot films ») des frères Lumière, le plan-séquence fixe constitua la norme formelle de la production cinématographique jusqu'à environ 1906, où il disparut pour laisser place, comme le note Thomas Elsaesser, à l'avènement du « narrative cinema (of editing, causal relations, diegetic unity and narrative economy) » (1990, p. 14). Dans l'Europe de l'après-

guerre, une esthétique de la durée et de la lenteur apparaît avec les grandes œuvres du néoréalisme et dans l'esthétique de la réalité privilégiée par Bazin, puis chez Bergman, chez Antonioni, chez Tarkovski. À chaque fois, le plan-séquence et la durée des plans s'imposent. Parallèlement, dans les années 60, le cinéma expérimental (au premier chef Andy Warhol et dans ses traces, les cinéastes structuraux) exploita de façon encore plus manifeste le plan-séquence fixe en tant que dispositif et système esthétique. En 1975, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman marqua les esprits et devint la référence du dispositif plan-séquence fixe dans le cinéma de fiction. Aujourd'hui, grâce à la vulgarisation des nouvelles technologies informatiques et numériques et spécialement depuis les attaques de septembre 2001, les espaces publics et privés se sont munis de caméras de surveillance, dont l'image, plan-séquence fixe infini anonyme et non-narratif, influence de force l'esthétique audio-visuelle qui lui est contemporaine. Et du cinéma pan-asiatique (Jia Zhang-ke, Wang Bing, Tsai Ming-liang, Hong Sang-soo) au cinéma roumain (Chritian Mungiu, Corneliu Porumboiu), en passant par Roy Andersson en Suède, Michael Haneke en Autriche, Pedro Costa au Portugal, Mathieu Denis et Simon Lavoie au Québec, c'est ainsi une certaine tendance du cinéma contemporain qui nous est donnée à voir : une forme commune fusionnant longue durée du plan et immobilité du cadre.

S'interroger sur le plan-séquence fixe exige avant tout examen une définition des termes

« plan » et « plan-séquence ». Unité sous-minimale du film¹ (l'unité minimale étant le photogramme – *frame*), « portion de film entre deux collures » (Aumont 1988, p. 36), le plan cinématographique est « constitué par une série d'instantanés visant une même action ou un même objet sous un même angle et dans un même champ » (Mitry 1965, p. 149) et fixe les limites temporelles et spatiales. Il renvoie à la réalité du tournage, à la présence réelle de l'espace et des corps placés devant la caméra dont la pellicule aura relevé l'empreinte entre le déclenchement du moteur et son arrêt. Entre le début et la fin d'un film, des plans sont ainsi mis ensemble, par le biais du montage, pour constituer un tout². Comme l'écrit Mitry :

cette notion de plan est relative à l'histoire du cinéma : lorsqu'après les premières tentatives de D.W. Griffith le cinéma commença à prendre conscience de ses moyens, c'est-à-dire lorsque, d'une façon générale, onregistra les scènes selon des points de vue multiples, les techniciens durent qualifier ces différentes prises afin de les distinguer entre elles. Pour cela on se référa à la situation des personnages principaux en divisant l'espace selon des plans perpendiculaires à l'axe de la caméra. D'où le nom de plans. C'était en quelque sorte la distance privilégiée d'après laquelle on réglait la mise au point (Mitry 1965, p. 149).

Le plan définit ainsi la division, la fragmentation de la scène filmique. Si un film de durée moyenne compte généralement de 400 à 600 plans, *Octobre* de Sergei Eisenstein en comprend 3225 et, à l'opposé, *India Song* de Marguerite Duras n'en contient que 73³.

¹ Comme le remarque Emmanuel Siéty en guise d'introduction de son court ouvrage intitulé *Le plan au commencement du cinéma*, « On ne peut réfléchir sur les films et sur le cinéma en général sans rencontrer la notion de plan, et sans s'interroger à son sujet. Pour deux raisons au moins le plan fait figure de commencement : parce qu'au commencement du cinéma, les films étaient constitués d'un plan unique, et parce qu'il faut bien commencer par tourner un plan pour faire un film » (Siéty 2001, p. 2).

² Notons toutefois que nombreux films dits expérimentaux (films réalisés sans caméra, peints ou grattés sur pellicule, exposés directement à la lumière) échappent à la notion de « plan ».

³ Informations développées dans *L'analyse des films* (Aumont 1988, p. 36).

Obtenu en filmant une séquence en un seul plan, le plan-séquence, quant à lui, est un long plan sans coupe qui s'impose comme un procédé stylistique qui unit espace et temps. L'approche bazinienne⁴ demeure encore aujourd'hui l'une des plus complètes et approfondies lorsqu'on parle de plan-séquence. Décritant le montage des soviétiques, André Bazin réclame l'ambiguïté immanente du réel et la préservation de l'unité de l'espace dans son intégralité (tels que vues dans les films d'Orson Welles, de Robert Flaherty, d'Albert Lamorisse et du néo-réalisme italien). Citant comme exemple la scène de la chasse du phoque dans *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), l'auteur écrit dans son texte « Montage interdit » qu'il « [...] serait inconcevable que la fameuse scène de la chasse au phoque de Nanouk ne nous montre pas, dans le même plan, le chasseur, le trou, puis le phoque » (2003, p. 59) et ajoute : « Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire » (*Ibid.*). Bazin octroie ainsi un pouvoir actif au plan-séquence. En parlant des plans-séquences⁵ de *The Magnificent Ambersons* (Orson Welles, 1942) dans son texte « L'évolution du langage », il remarque que ceux-ci ne « sont nullement l'enregistrement passif d'une action photographiée dans un même cadre » et ajoute que, au contraire, par « le refus de morceler l'événement, d'analyser le temps l'aire dramatique est une opération positive dont l'effet est supérieur à celui qu'aurait pu produire le découpage classique » (*Ibid.*, p. 74). Le plan-séquence donne ainsi l'illusion esthétique parfaite de la

⁴ Principalement celle dégagée dans les textes « Montage interdit », « L'évolution du langage cinématographique », « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », « Voleur de bicyclette », « De Sica, metteur en scène », « Une grande œuvre : Umberto D », renfermés dans l'ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma?* (Bazin 2003)

⁵ Par souci d'uniformisation, nous écrivons ainsi « plans-séquences » au pluriel, comme l'écrit André Bazin, contrairement à certains auteurs, l'écrivant « plans-séquence ».

réalité, intègre « le temps réel des choses, la durée de l'événement auquel le découpage classique substituait insidieusement un temps intellectuel et abstrait » (*Ibid.*, p. 80). Car selon le théoricien, la vocation réaliste du cinéma, fondée sur une ontologie de l'image photographique, le prédispose à produire une illusion de réalité⁶.

Et *qu'est-ce que le cinéma* selon Warhol et Akerman, pour ne nommer qu'eux, sinon celui d'un art apte à rendre « spectaculaire et dramatique le temps même de la vie, la durée naturelle d'un être auquel n'arrive rien de particulier » (*Ibid.*, p. 236). En même temps, la théorie bazinienne paraît plus ou moins adéquate pour l'analyse du plan-séquence fixe chez Akerman ou Warhol. En effet, par l'extension démesurée du temps, par l'exacerbation de leur durée, leurs plans s'éloignent ainsi du réalisme et du désir de recréer l'illusion du réel. Il faut comprendre que le plan-séquence fixe est alors utilisé chez eux à des fins, entre autres, d'expérimentation temporelle. Et en ce sens, les théories du cinéma expérimental semblent davantage rejoindre la conception de leur parti pris esthétique. Chez Akerman et Warhol, il s'agit d'une utilisation nouvelle de traditions esthétiques modernes. C'est l'idée de déstabiliser les normes de la tradition.

⁶ Dans *L'expérience hérétique*, Pier Paolo Pasolini partage sa vision du plan-séquence. Pour le cinéaste, « le cinéma (ou mieux la technique audio-visuelle) est en substance un plan-séquence infini, comme l'est précisément la réalité pour nos yeux et pour nos oreilles, pendant tout le temps où nous sommes en mesure de voir et d'entendre (un infini plan-séquence subjectif qui se termine à la fin de notre vie) : et ce plan-séquence n'est autre que la reproduction (comme je l'ai dit à plusieurs reprises) du langage de la réalité : en d'autres termes, la reproduction du présent » (Pasolini 1976, p. 211). Pasolini se sert de l'idée du plan-séquence comme métaphore pour parler de la vie, qui, comme pour un film, prend son sens au moment du montage, c'est-à-dire au moment de la mort. Le montage, pour le cinéaste, est l'opération signifiante qui transforme une succession de présent sans sens en matière signifiante. Dès son premier film *Accatone* (1961), Pasolini adopte un style et une vision du monde qui se démarque du néoréalisme pour que la totalité synthétique, par le recours au montage et par la prédominance des gros plans frontaux, atteigne à ce qu'il appelle un cinéma de poésie. Selon Pasolini, le plan-séquence ne peut être qu'un idéal cinématographique, à savoir la totalité du cinéma à travers tous les films, la reproduction de la continuité et de l'infinité du réel.

Bien qu'il parcourt l'histoire du cinéma et recoupe diverses pratiques et déclinaisons du médium audio-visuel, le plan-séquence fixe n'a jamais fait l'objet d'analyse véritablement approfondies et aucun ouvrage porte sur le sujet. Certes, plusieurs articles ou ouvrages se sont penchés sur le plan fixe des premiers temps, sur le dispositif d'Akerman et de Warhol, etc. Mais le plus souvent, on s'attarde aux questions de symétrie opérante entre le fond et la forme des films étudiés : le plan-séquence fixe traduit par exemple l'enfermement, l'aliénation des personnages, etc. mais aucun n'a exposé une généalogie intertextuelle de ses apparitions.

Ce présent mémoire tentera alors d'interroger le plan-séquence fixe dans l'histoire du cinéma et dans la sphère audio-visuelle actuelle. Privilégiant une approche généalogique et intertextuelle, nous tenterons de démontrer que son usage vise autant à renouer avec le cinéma des premiers temps qu'à poursuivre les préoccupations formelles des cinéastes expérimentaux.

Après une étude des facteurs ayant catalysé la naissance de même que la disparition du plan-séquence fixe dans les premiers temps du cinéma, nous nous pencherons, dans le premier chapitre, sur les résonances entre le cinéma structurel (principalement Warhol mais aussi Ernie Gehr et Ken Jacobs) et le cinéma des premiers temps : centrifugalité du plan, retour à une esthétique de l'attraction et de la monstration, etc. Le deuxième chapitre, quant à lui, se concentrera sur *Jeanne Dielman*, œuvre en jonction entre cinéma européen moderne et cinéma expérimental. Finalement, le troisième chapitre examinera d'abord

l'usage du plan-séquence fixe dans le cinéma documentaire - avec l'analyse de *Délits flagrants* (Raymond Depardon, 1994) et *News from Home* (Chantal Akerman, 1977) -, cerner ensuite les problèmes éthiques et esthétiques intrinsèques à la figure étudiée (pure reproductibilité technique, caméra de surveillance, voyeurisme, etc.) et observera sa popularité et sa démocratisation dans l'espace audio-visuel (esthétique télévisuelle, web film, films XXX, etc.).

Il paraît important de clarifier que tout au long du mémoire, le plan-séquence caméra fixe empruntera divers qualificatifs. Le plan-séquence fixe est en effet d'abord un *élément du langage cinématographique*, c'est-à-dire qu'il peut faire partie d'un ensemble de plans variés (plans-séquences mouvants, plans courts, plans de champ/contre-champs, etc.) que constituent un film (aussi bien un blockbuster qu'un film d'auteur)⁷. Mais le plan-séquence est aussi, et c'est ce qui nous intéresse, une *figure esthétique*, un *motif*, une *forme*, une *esthétique stylistique* à part entière. Et dans les films du corpus, les plans-séquences fixes recoupent tous ces termes d'un même élan. Nous nous servirons surtout d'un qualificatif plus global et précis: celui de *dispositif* artistique que l'on pourrait définir comme un *motif*, une *forme* affichant une systématicité, une *esthétique* méthodique et pensée, qui réfléchit le fond par la forme.

⁷ Encore faudrait-il préciser à partir de combien de secondes (ou de minutes) un plan devient-il un plan-séquence mais on peut affirmer que la majorité des films renferment au moins un plan-séquence fixe.

Faute d'espace et afin d'éviter l'égarement, nous avons préféré nous limiter à un corpus restreint, malgré l'exhaustivité des œuvres (spécialement contemporaines) recourant au plan-séquence fixe dont certaines auraient assurément enrichi notre étude. Il demeure essentiel de préciser que l'approche et les œuvres choisies s'inscrivent dans un contexte occidental⁸. Le choix des films découle en partie de l'importance qu'ils occupent dans l'histoire du cinéma ; en effet, parler de plan-séquence fixe sans insister sur le cinéma des premiers temps, Andy Warhol et Chantal Akerman tiendrait d'une incohérence.

Alliant d'un même élan cinéma expérimental et cinéma des premiers temps, recoupant plusieurs notions et problématiques inhérentes au plan-séquence fixe, Andy Warhol fait figure de pierre angulaire et parcourt les trois chapitres du mémoire. Plutôt que de présenter de façon autonome, isolée et linéaire les différentes apparitions du plan-séquence fixe dans l'histoire du cinéma, nous avons cherché à les faire dialoguer à l'aide d'une structure accumulative et cyclique. Le dialogue gagnait ainsi à être déployé afin d'embrasser plus large, de connecter entre elles des idées, des pratiques usuellement incompatibles et de proposer, en toute modestie, une manière différente de voir l'histoire du cinéma.

⁸ Dans le cinéma asiatique par exemple, l'emploi du plan-séquence fixe est entre autres lié à l'influence d'Ozu et à la culture bouddhiste, peut-on apprendre dans les textes « The future of a luminescent cloud. Recent developments in a Pan-Asian style » (Udden 2004), « Idées du plan » (Masson 2007) et « Au fond du dehors. Le plan fixe chez Mizoguchi, Ozu et Naruse » (Kausch 2007). Dans le même ordre d'idée, plusieurs théoriciens et critiques ont rapproché les plans-séquences fixes du cinéaste taïwanais Tsai Ming-liang à la conception bazinienne (dont David Bordwell dans « Transcultural Spaces : Toward a Poetics of Chinese » (Bordwell 200b). Mais selon Chris Wood dans son texte « Realism, intertextuality and humour in Tsai Ming-liang's *Goodbye, Dragon Inn* », (Wood 2007) il s'agirait davantage d'utiliser les mêmes procédés que le cinéma européen moderne (grande profondeur de champ et longue durée de la prise) pour ensuite les parodier, créer un effet humoristique ou de désorientation, afin de rendre le familier non familier.

S'intéresser au plan-séquence caméra fixe, c'est témoigner d'une forme commune et majeure dans le cinéma d'auteur contemporain. C'est aussi étudier le type d'image qu'amènent les nouvelles technologies et la culture populaire ou amateur. Au règne de la vitesse et de la dictature des images, on répète et déplore souvent que l'image du 21^e siècle, emportée par le montage frénétique et la suppression de temps morts, s'est rapidement transformée en une esthétique de la pub et du clip. Mais paradoxalement, et peut être en réaction à cette esthétique clinquante, le plan-séquence fixe habite plus que jamais le paysage audio-visuel. Le pari du mémoire consiste ainsi à examiner le plan-séquence fixe à travers l'histoire du septième art parce qu'il recoupe un ensemble de pratiques et de réalités du cinéma et permet d'explorer les déclinaisons variées de ce que peut le cinéma, de l'usine Lumière à YouTube. En étant porteur de cette part d'histoire du cinéma, depuis les premières images en mouvement jusqu'aux pratiques d'avant-garde des années 60, le plan-séquence fixe conserve ainsi une mémoire du cinéma des origines, tout en héritant du pan le plus radical de sa modernité.

1. Andy Warhol et l'émerveillement du cinéma des origines

Parler du plan-séquence fixe, c'est parler des origines du cinéma, avant même l'invention du langage cinématographique et des termes « plan » et « plan-séquence ». Le plan-séquence fixe correspond en effet à une certaine idée du « tableau » ou de la « vue » comme on le disait à l'époque et constitua la norme formelle de la production cinématographique jusqu'à ce que le montage prenne en charge la fonction narratrice. La figure stylistique réapparut - et ce, significativement⁹ - plusieurs décennies plus tard dans le cinéma expérimental, avec les expériences filmiques d'Andy Warhol et, dans sa foulée, avec le cinéma structurel.

Ce premier chapitre tentera alors de délimiter le plan-séquence fixe dans les premiers temps du cinéma, de son avènement à sa disparition. Ensuite, il s'agira d'aborder le cinéma de Warhol et le cinéma structurel, insistant sur quelques traits stylistiques du cinéma des premiers temps repris par le cinéma expérimental (retour à une esthétique de l'attraction et de la monstration, refus de la coupe jusqu'à l'épuisement de la pellicule, centrifugalité du

⁹ Nous insistons sur cette nuance puisque plusieurs films réalisés entre ces deux bornes juxtaposèrent immobilité du cadre et longue durée de la prise. On n'a qu'à penser à l'avènement du son (qui immobilisa parfois la caméra pour mieux capter les paroles des comédiens) et à Chaplin, Ozu, Murnau, von Stroheim, etc. Comme le notent Bordwell et Thompson : « Vers le milieu des années 30, il y eut dans différents pays une tendance à faire des plans plus longs, tendance qui se développa au cours des vingt années suivantes. Les causes de ce changement sont complexes et partiellement incomprises, mais il est évident que ces plans de longueurs inhabituelles – ces *plans longs* – sont une ressource formelle majeure pour les réalisateurs. Dans les films de Jean Renoir, de Kenji Mizoguchi, d'Orson Welles, de Carl Dreyer ou de Miklòs Jancsó, un plan peut durer plusieurs minutes [...] » (Bordwell et Thompson 2000, p. 317). Dans les années soixante, le cinéma expérimental, dont celui de Warhol, exacerbe une tendance majeure dans le cinéma qui lui est contemporain qui sera théorisée entre autres par Deleuze et Bazin : celle de la durée, de la lenteur, du plan-séquence qui émerge en Europe. Nous en reparlerons dans le chapitre 2.

plan, etc.).

L'apport de Warhol nous semble ici primordial ; c'est lui qui poussa la figure à l'extrême, dans des expérimentations limites et provocatrices, et qui la rendit célèbre. Il sera surtout question de ses premiers films muets : *Sleep, Eat, Blow Job, Empire, Haircut* ainsi que *Kiss* et la série des *Screen Tests*, sur lesquels nous insisterons davantage. De plus, deux œuvres phares du cinéma expérimental, *Eureka* (Ernie Gehr, 1974) et *Tom, Tom the Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969), apparaîtront en fin de chapitre. Nous nous servirons entre autres des écrits d'André Gaudreault, Tom Gunning et Noël Burch. Alors que Gaudreault et Burch ont construit une véritable historiographie du cinéma des premiers temps, isolant des propriétés propres à son système de représentation, Gunning (et une fois de plus Burch) furent les premiers à observer les corrélations entre le cinéma d'avant-garde et le cinéma des premiers temps.

1.1 Le cinéma des premiers plans

1.1.1 Repères théoriques

Les premiers temps du cinéma (que l'on associe généralement à la période entre 1890 et 1910) ne furent pas une approximation maladroite du cinéma *qui allait venir après* mais bien un système différent de fabrication. Noël Burch a été l'un des premiers à regarder le cinéma des premiers temps précisément comme un cinéma alternatif possédant ses propres

spécificités. Si plusieurs théoriciens considèrent le cinéma des premiers temps comme un « pré-cinéma » qui ne serait pas encore véritablement un art¹⁰, Burch y voit un réel fonctionnement intrinsèque¹¹. En effet, dans son article « Primitivism and the Avant-Gardes : A Dialectical Approach », le théoricien note : « the Primitive Mode was undeniably *stabilized*, having acquired a degree of specificity as high as that which the Institutional Mode itself was one day to achieve » (Burch 1986, p. 486). Selon Burch, la narration, la continuité, l'idée du spectateur, se construisent différemment dans le cinéma primitif (qu'il baptise MRP - mode de représentation primitif) et dans le cinéma dominant (qu'il nomme MRI - mode de représentation institutionnel). Burch préfère le terme « mode de représentation institutionnel » à « style classique » car le MRI n'appartient pas uniquement au domaine cinématographique, s'étend aux autres arts (peinture, littérature, théâtre) et agit comme une intervention historique, idéologique et économique : celle de s'emparer des codes et conventions classiques, institutionnels du dix-neuvième siècle et de l'art bourgeois de la culture occidentale. Car après 1906, selon Burch, les films sont conçus et consommés par la bourgeoisie, tout comme l'art en général¹². Et après 1917, le MRI sera

¹⁰ Par exemple, selon Mitry dans son *Histoire du cinéma*, le « cinéma primitif » n'appartenait pas au domaine artistique. Le cinéma est enfin devenu un art entre 1914 et 1915, période qui a vu naître le star system et le long-métrage (feature film) de même que la Première Guerre Mondiale (Mitry, 1969, p. 9-69).

¹¹ Dans *Back and Forth Early Cinema and the Avant-Garde*, Bart Testa poursuit le même projet que Burch. Il décrit ainsi l'idée principale de son essai : « I would like to emphasize why historians push the invention and early phase of film into the anteroom of cinema's history ; it too is symptomatic : they assume that the proto-cinema and early films have no aesthetic significance. » (Testa 1992, p. 33). Et ajoute : « If we cease to see early films as failed awkward approximation of a later style, we begin to see them as possessing a style and logic of their own » (*Ibid.*, p. 18).

¹² Les propos de Burch ont toutefois eu droit à quelques critiques, dont celle d'Elsaesser : « For Burch, the motive force of change was the cinema's rapid appropriation by the ideological interests of the bourgeoisie : their conception of the individual, their need to 'centre' the spectator (rather than let him-her scan the image), to repress the apparatus for illusionist purposes (rather than display the devices of illusionism) and to engage

bien enraciné, complété en 1929 par l'avènement du son et le style narratif classique.

Le terme « early cinema », à la cohérence terminologique moins rétrograde et péjorative, a été introduit dans les études cinématographiques anglo-saxonnes au cours des années soixante-dix. Et comme nous l'apprend Tom Gunning dans son texte « Le cinéma des premiers temps » (Gunning 2004, p. 328), c'est André Gaudreault qui trouva l'équivalent français « le cinéma des premiers temps »¹³. Ce nouveau terme fut forgé et utilisé par une nouvelle génération de chercheurs (Eileen Bowser, Barry Salt, André Gaudreault, Charles Musser, Noël Burch et Tom Gunning, pour ne nommer que ceux regroupés autour du FIAF

the viewer in a voyeuristic relation with the representation (rather than letting the spectator judge a 'presentation'). Since these criteria are identical with the ideological characteristics identified by Comolli and Baudry not only for classical cinema, but for all bourgeois modes of representation, Burch's argument for explaining change tends to be tautological: the cinema became bourgeois because the bourgeoisie imposed its mode of representation on the cinema » (Elsaesser 1990, p. 407). Testa, quand à lui, ajoute: «What becomes problematic in Burch's account when it is confronted with the historical facts is his somewhat hasty attempt to provide early cinema with a certain political use value as a proletarian art form » (Testa 1992, p. 107).

¹³ Gaudreault utilisa pour la première fois le terme en 1979 (Gaudreault 1979). Dans *Cinéma et attraction*, Gaudreault définit et délimite le cinéma des premiers temps : « Avec la cinématographie-attraction, qui domine le monde des vues animées jusque vers 1808-1910, nous ne serions pas encore vraiment dans l'histoire du cinéma. Tout simplement parce que le "cinéma" - le cinéma tel que nous l'entendons généralement - ne serait pas une invention datant des dernières années du dix-neuvième siècle. L'avènement du cinéma, au sens où nous entendons le mot, daterait en effet plutôt des années 1910. [...] Tout ce que ceux qui sont généralement reconnus comme inventeurs du cinéma ont inventé, ce sont des appareils cinématographiques, ce n'est pas le "cinéma" [...] il est temps, je pense, d'enlever à César ce qui ne lui appartient pas. L'idée assez généralement acceptée voulant que les frères Lumière soient reconnus comme les inventeurs du cinéma m'apparaît en effet tout à fait usurpée. [...] Car, en réalité, le cinéma ne procède pas d'une "invention". [...] ce ne serait pas au dix-neuvième siècle que le cinéma serait venu au monde - même si la mise au point du Kinetograph Edison date de 1890 et si celle du Cinématographe Lumière date de 1895 -, mais bel et bien au cours des années 1910. Entre ces deux bornes (1890 et les années 1910), il y aurait eu une période au cours de laquelle aurait régné ce que je désignerais ici comme la cinématographie-attraction, dont les tenants et aboutissants n'ont guère en commun avec ceux du cinéma, sinon que les deux paradigmes sont fondés sur l'usage de l'image animée » (Gaudreault 2008, p. 15-16). Il faudrait préciser ici que ces propos renvoient à une évolution récente de la pensée de Gaudreault.

Brighton Project de 1978)¹⁴.

1.1.2 Le plan-séquence fixe du cinéma des premiers temps

Telle la représentation théâtrale, l'image du film des premiers temps est marquée par l'absence de coupe, la longueur de la prise, l'unité des échelles de plan et l'immobilité de la caméra, laquelle demeure presque toujours statique ; le mouvement sera soit accidentel ou soit le résultat du déplacement *du support* de la caméra – bateau, train, voiture, etc. Relevant d'une esthétique de l'attraction et de la monstration, le cinéma des premiers temps expose ce qui est filmé au lieu de proposer un récit¹⁵. Comme le dit Gaudreault, cette fois dans *Du littéraire au filmique* : « Phénomène de foire pendant longtemps, le Cinématographe s'exhibait, se montrait tout autant qu'il exhibait et montrait » (Gaudreault 1999, p. 32). Souvent présentées en entracte d'autres spectacles, les vues animées, selon Gunning, appartiennent à une dimension exhibitionniste¹⁶ « [p]ar contraste avec la dimension voyeuriste du cinéma narratif analysé par Christian Metz [dans *Le signifiant*

¹⁴ Ce nouveau terme n'est toutefois pas une pratique nouvelle ; ces chercheurs offrent une approche nouvelle, une nouvelle conception en se basant sur les recherches antérieures (celles de Sadoul, Deslandes et Richard). Comme le note Tom Gunning dans son article « Le cinéma des premiers temps » publié dans *Trafic* : « C'est précisément la reconnaissance d'une différence, plutôt que d'une continuité simple, qui définit, à mon avis, le "cinéma des premiers temps" » (Gunning 2004, p. 330). Il s'agit ainsi d'un « "tournant historique", un déplacement de focalisation, dans le noyau des études universitaires, de la théorie à l'histoire cinématographique » (*Ibid.*, p. 329)

¹⁵ Gaudreault voit tout de même une certaine forme de narrativité dans les films Lumière : « [...] les films Lumière se démarquent nettement de simples et naïfs enregistrements comme le sont les productions Edison par exemple. Les films Lumière révèlent, de la part de l'instance de production, un certain nombre d'interventions qui, pour Deutelbaum, leur permettent ainsi d'accéder en quelque sorte à un degré supérieur de narrativité. [...] Dans cette optique, peut en effet être considéré comme *narratif* [...] tout énoncé qui relate des actes, des gestes ou des événements ayant entre eux une "relation de succession" et développant un "rapport de transformation" » (Gaudreault 1999, p. 44).

¹⁶ Nous reviendrons sur la question de l'exhibitionnisme dans le chapitre 3.

imaginaire. Psychanalyse et cinéma] » (Gunning 2006a, p. 57) qui témoigne de « la qualité célébrée par Léger, la capacité à *montrer* quelque chose » (*Ibid.*) et de « cette aptitude à canaliser le visible, cet acte de montrer et de projeter » (*Ibid.*, p. 55).

Entité autonome, autarcique et centrifuge, le film à un seul plan (« single-shot frame »), que ce soit *Défilé de policemen* (1896), *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895), *Le déjeuner de bébé* (1895) ou *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), etc., affiche une action constituant la simple démonstration analogique et iconique de ce qui y est représenté. Gaudreault observe : « À l'époque, et cela resta ancré très longtemps dans l'esprit des gens (tant des praticiens que des " usagers " d'ailleurs), chaque " jet " de caméra permettait la production d'une *vue*, d'un *tableau*. Et c'était cela un *film* » (Gaudreault 1999, p. 28-29). Le point de vue est donc unique ; c'est le seul compris, croit-on, par les spectateurs d'autrefois. Gaudreault ajoute :

Plusieurs chercheurs ont récemment tenté d'expliquer l'origine de cette conception du plan en tant que tableau autonome. Il est sûr que l'influence des autres médias populaires à l'époque (lanterne magique, vaudeville, etc.) y est pour quelque chose. On ne voit cependant pas pourquoi, au fond, il en aurait été autrement. Ce n'est en effet que rétrospectivement, c'est-à-dire à partir d'aujourd'hui, qu'il peut paraître étrange que l'on ait considéré si fortement, à cette époque, un film comme une entité normalement *uniponctuelle*, qu'une action à filmer n'ait requis qu'un seul *point* de vue, une seule *prise* de vue. (op. cit., p. 30).

L'influence de la photographie et de la carte postale, quant à elles, expliqueraient, selon Burch dans *La lucarne de l'infini* (Burch 1991, p. 22-23), l'absence de mouvement de la caméra. Ce point de vue purement théâtral était, selon la célèbre expression de Sadoul, « le

point de vue du monsieur de l'orchestre ». Burch parle aussi d'un positionnement quasi-scientifique chez Lumière, qui s'était déjà manifesté chez Muybridge, Marey, etc., et à tous « ces grands chercheurs de la dernière période archéologique insensible aux séductions de la représentation totale, sans doute précisément parce que cette idée est d'essence *spiritualiste* » (Burch 1991, p. 23). Lumière, écrit Burch,

laisse une large place au développement de l'action dans toutes les directions [...]. La scène semble en effet se dérouler devant sa caméra un peu comme le comportement d'un organisme microbien sous le microscope du biologiste ou comme le mouvement des étoiles au bout du télescope de l'astronome » (*Ibid.*, p. 24).

Quant à Ben Brewster, dans son texte « Deep Staging in French Films 1900-1914 » paru dans l'anthologie *Early Cinema: space-frame-narrative* Elsaesser, 1990, p. 45-55), la fixité de la caméra découlerait de l'envie d'exploiter la profondeur de champ :

There is, however, another way of looking at the matter, in terms of fixity of viewpoint. Deep staging tends to encourage a fixed viewpoint on a setting, in so far as a deep composition changes much more rapidly with changes of camera angle and position in front of it than a shallow composition does (*Ibid.*, p. 50).

1.1.2.1 Lumière et Méliès : La vue vs le tableau

Entre 1895 et la deuxième moitié des années 1900, on ne fait pas mention de « plan » pour décrire ce bloc continu d'espace et de temps, mais bien de « vue » ou de « tableau ». Pour leur vue, les frères Lumière tournent sans interruption la manivelle du cinématographe

jusqu'à l'épuisement des dix-sept mètres de pellicule¹⁷. Projetée à 16 images par seconde, la vue laisse voir un film d'environ une minute qui ne commande qu'une seule unité spatio-temporelle au sein de laquelle l'action se développe. Le tableau de Méliès, quant à lui, cerne une toile peinte en trompe-l'œil. Le cadre, variable d'une vue à l'autre chez Lumière, borne ici la scène construite. Et l'épisode représenté, qui doit se restreindre à la durée du plan, paraît très écrit et planifié, proche de l'esprit de la confection d'une pièce de théâtre (alors que chez Lumière, le temps s'ouvre à l'aléatoire et à l'accidentel¹⁸). Si le cinéma de fiction féérique de Méliès offre un point de vue recopiant la vision théâtrale, celui de Lumière, plus documentaire¹⁹, recherche le point de vue privilégié, le point de vue idéal pour montrer ce qu'il a à montrer. Mais dans les deux cas, le point de vue est unique et frontal, la caméra demeure statique, le hors-champ n'est que très peu sollicité et l'action est cadrée en plan d'ensemble, sans variation d'échelles. Méliès, par contre, utilisera le

¹⁷ Il y a toutefois des nuances à apporter. En effet, étudiant les prémisses du montage au cinéma, le GRAFICS note: « À une époque [1895-1905] où les consignes imposées aux opérateurs et les contraintes liées à l'appareil Lumière tendaient vers une prise continue des images à partir d'un seul et unique point de vue, il est étonnant de constater que 8,5% des vues tournées comportent des traces de fragmentation » (Grafics, s.d.).

¹⁸ Toutefois, Louis Lumière et ses opérateurs ont aussi réalisé des fictions soigneusement minutées et cadrées (la plus célèbre étant sans doute *L'arroseur arrosé*).

¹⁹ On se rappelle les célèbres formules « la nature prise sur le vif », « la machine à refaire la vie », « la sensation saisissante du mouvement de la vie » qui reviennent souvent dans les écrits synchroniques de l'époque. Ainsi, dans *Le Radical* du 30 décembre 1895, un journaliste note : « Il s'agit de la reproduction, par projections, de scènes vécues et photographiées par des séries d'épreuves instantanées. Quelle que soit la scène ainsi prise et si grand que soit le nombre des personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie, vous les revoyez en grandeur naturelle, avec les couleurs, la perspective, le ciels lointains, les maisons, les rues, avec toute l'illusion de la vie réelle [...] On recueillait déjà et l'on reproduisait la parole, on recueille maintenant et l'on reproduit la vie » (Banda 2008, p. 39). Si Jules Claretie observe en 1896 : « Visiblement c'est la vie, la vie de tous les jours, scrupuleusement notée par un instrument qui, avec ses huit cent cinquante instantanés, nous rend, par rotation, les mouvements (un peu saccadés) de ce microcosme » (*Ibid.*, p. 42), Luis Gonzaga Urbina, dans son texte « Le sentiment de la réalité... » datant aussi de 1896, note quant à lui, en parlant d'une vue Lumière : « [...] les gestes et les mimiques sons saisis avec une telle exactitude que le sentiment de la réalité s'empare du spectateur et le domine entièrement. Il se trouve face à face avec un fragment de vie, claire et sincère, sans pose, sans feintes, sans artifices » (*Ibid.*, p. 43).

montage mais de façon discontinue. En parlant du montage chez Méliès, Émile Baron, dans son texte « Lumière, Méliès et Porter », nuance :

la juxtaposition des plans évacue l'effet relationnel entre eux. Les plans ne constituent alors que des tableaux indépendants (ou autosuffisants) et fixes, collés ensemble sans raccord et sans continuité dans l'espace, ni dans le temps. La continuité ne sera que thématique, alors que les plans juxtaposés viennent raconter, de façon linéaire mais discontinue, une histoire fantaisiste (Baron 2001).

Mais les enchaînements de tableaux à la Méliès et d'autres, constituent malgré tout un premier pas quant à l'avènement du MRI puisqu'à partir des années 1900, les plans sont mis en série, procédé qui annonce dès lors un début de récit.

1.1.3 Disparition du plan-séquence fixe : passage du MRP au MRI

Fixité du cadre et longue durée de la prise : voilà deux composantes de l'image des premiers temps qui nous préoccupent mais qui, avec le MRI - et l'avènement du montage et de la narrativité – tendent peu à peu à disparaître. Selon Gunning, le film à un seul plan constitue le genre dominant jusqu'en 1903 (Gunning 1984, p. 106). Même chose pour Gaudreault qui spécifie que 1903 « sonne le début d'une course à la multiplication des plans (réelle mais limitée : un film comportait assez rarement plus de dix plans cette année-là) et que les cinéastes n'ont vraiment fractionné leurs *scènes*, et donc tourné en fonction du montage, qu'après le début des années 10 » (Gaudreault 1999, p. 29).

Selon le cinéaste Sidney Peterson, à l'instar de plusieurs théoriciens, *Great Train Robbery*

marque le début de « the Original Sin of the motion picture, as incarnating the precise moment when the Primitive Paradise was lost, when that evil object ‘narrative film’ reared its ugly head » (Burch 1986, p. 491). Pour d’autres, dont Bordwell et Thompson dans *The Classical Hollywood Cinema : Film and Mode of Production to 1960*, c’est *Birth of the Nation* de Griffith, sorti en 1915, qui fixera la grammaire, la syntaxe du langage cinématographique, le style narratif classique et qui permit le passage du cinématographe au cinéma, du cinéma en tant que moyen de reproduction au cinéma en tant qu’art²⁰ (Bordwell, 2000a, p. 83). La « libération » ou la « mobilisation » de la caméra²¹, selon les historiens et théoriciens du cinéma (notamment Laffay, Metz, Malraux, Balazs, Morin, Mitry), est l’un des principaux traits qui marquèrent ce passage. Mais comme le note Metz, la mobilisation de la caméra « résulte de plusieurs immobilités successives en des postes différents » (Metz 1972, p. 90). Entre 1900 et 1915, c’est donc le montage et non les mouvements d’appareils²², qui a contribué à libérer la caméra. Comme le précise Metz,

²⁰ Mais comme le nuance Gaudreault « Griffith n’a pas inventé les procédés ou techniques cinématographiques dont on a trop souvent eu tendance à lui attribuer la ‘paternité’ (gros plan, champ-contrechamp, montage alterné, etc.). [...] Il est cependant devenu clair que le cinéaste américain a davantage systématisé, réglé et mis au point certains procédés et techniques qu’il ne les a inventés. [...] Griffith a pu arriver à opérer, à l’instar des autres cinéastes de son époque, une transformation radicale du mode de représentation qui était à l’honneur pendant le règne du cinéma dit des premiers temps » (Gaudreault 2008, p. 42).

²¹ Metz écrit : « La ‘libération’ de la caméra fut l’œuvre des pionniers de la période 1900-1905, Albert George Smith, F. Williamson, Edwin Stratton Porter, Thomas Ince, et par-dessus tout David Wark Griffith : *Naissance d’une nation*, en 1905 – aboutissement des recherches que Griffith avait menées à travers toute une série de films antérieurs – peut être considéré comme une des premières œuvres de long métrage qui soit pleinement un ‘film’ au sens moderne du mot » (Metz 1972, p. 89).

²² Gunning voit toutefois une corrélation entre les genres cinématographiques et l’avènement des mouvements de caméra : « In fact, Gunning terms them ‘genres’, and names several: the panorama, the travel view, the ‘facial expression’ genre” and the most durable and elaborated of these, the trick film. These might be termed primitive form-genres because each displays a formal capacity of the camera. The panorama demonstrates the ability of the camera to take in a 180-or even 360-degree view ; the facial expression film displays the

« Les travellings et les panoramiques n'étaient certes pas dédaignés, mais l'essentiel se jouait ailleurs. Il n'y a pas tellement de mouvements de caméra dans les films de Griffith, bien que certains d'entre eux y soient magnifiquement utilisés »²³ (Ibid., p. 89).

Quant au montage, il paraît inutile de se questionner quant à son avènement tant les théoriciens ne s'entendent pas²⁴. Mais une chose est certaine : ce sont deux sujets très populaires à l'époque (l'histoire de la « Vie et Passion du Christ » et les récents combats de boxe) qui permirent le passage de l'uni à la pluriponctualité. Tous deux, en effet, « présupposent un développement dans l'axe temporel qui dépasse, et largement, les capacités du magasin de pellicule » (Gaudreault 1999, p. 30) de même que d'une nécessité

revelatory power of a close-up ; and the trick film, developed by Méliès, exploits the effects of editing » (Testa 1992, p. 125).

²³ Contrairement aux diverses théories du « montage-roi » (Eisenstein, Poudovkine, Vertov) et de la cinélangue, Edgar Morin, quant à lui, sera l'un des seuls, dès 1956, à aborder les mouvements de caméra : « En même temps que la métamorphose du temps, le cinéma opère la métamorphose de l'espace en mettant la caméra en mouvement et la dotant d'ubiquité. L'appareil de prise de vues sort de son immobilité avec le panoramique et le travelling. Ce dernier, inventé à la fois par Promio à Venise, par Méliès dans *L'homme à la tête de caoutchouc*, par les cinéastes de Brighton, est rénové par Pastrone en 1913 dans *Cabiria*. La caméra se dégourdit, s'assouplit progressivement jusqu'à l'agilité acrobatique extrême du *Dernier des hommes* de Murnau (1925). En même temps que ces mouvements continus, la caméra s'élançe par bonds discontinus, ou changements de plan, soit sur le même objet, soit d'objet à objet (plan général, plan moyen, plan américain, gros plan, plan contre champ, etc.) » (Morin 1956, p. 69).

²⁴ On dit souvent que le montage a été inventé en Angleterre en 1901 par James Williamson avec *Fire!* ou encore aux Etats-Unis en 1903 par Edwin S. Porter avec *The Great Train Robbery*. Barry Salt par contre, dans son texte « The evolution of the film form up to 1906 », prouve que le premier film à s'être éloigné de l'esprit « une prise un film » serait *La lune à un mètre* en 1898 de Georges Méliès qui consiste en trois scènes d'un plan chacune (Salt 1982, p. 281). Quant à Sadoul, dans son *Histoire générale du cinéma*, ce serait Lumière qui aurait inventé le montage : « Il est l'auteur de quatre bandes qui constituent une vraie "séquence" dramatique. [...] Ces quatre films de Louis Lumière eurent le plus grand succès et exercèrent la plus profonde influence. [...] cette série, imitée et amplifiée par l'école anglaise, inspira, en 1903, à Edwin S Porter, sa *Vie d'un pompier américain*, le plus fameux exemple d'un montage dramatique et d'un film narratif, alors que montage et narration étaient déjà inclus en 1895, dans les quatre bandes de Louis Lumière » (Sadoul 1973, p. 300). Pour le lecteur curieux, Stephen Bottomore, dans son texte « Shots in the Dark. The Real Origins of Film Editing » (Elsaesser 1990, p. 104-113) paru dans l'anthologie *Early Cinema: space-frame-narrative*, relève et analyse plusieurs films ayant utilisé des techniques de montage avant 1900.

à tendre vers un récit.

C'est ainsi que le plan-séquence fixe du cinéma des premiers temps disparut peu à peu, laissant place avant tout au désir du récit qui allait affirmer son emprise sur le médium, à une caméra dotée d'ubiquité et à la mise en série des plans. Alors que cette stabilité du langage sera régulièrement mise à mal par l'avant-garde, c'est sans doute avec le cinéma underground, et en particulier le cinéma structurel des années 60 influencé, entre autres, par Andy Warhol, que l'on assistera à un véritable retour aux origines du cinématographe qui renouera, - c'est ce qui nous intéressera – avec le plan-séquence fixe.

1.2 CPT <---> XP : le cinéma des premiers temps vu par le cinéma expérimental

1.2.1 Des origines à Warhol

Le cinéma d'avant-garde a toujours entretenu une relation privilégiée avec le cinéma des premiers temps, a toujours été fasciné par les origines de son propre art. On se souvient par exemple de la finale d'*Entracte* de René Clair qui, dès 1924, évoquait la technique de l'escamotage (le stop-motion) d'un Méliès. Dans son texte « Primitivism and the Avant-Garde », Noël Burch mentionne que jusqu'en 1930, l'impact du cinéma primitif est encore direct dans le cinéma, particulièrement en France, par exemple avec *Le sang d'un poète* de

Jean Cocteau²⁵ et son « haptic space » (Burch 1986, p. 499). Et si *Rabbit's Moon* (Kenneth Anger, 1950) et *The Very Eye of the Night* (Maya Deren, 1958), reprennent le motif de la lune, motif récurrent dans le cinéma des premiers temps, l'influence de Marey se fait sentir dans les œuvres de Man Ray et l'attraction revient dans *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924) et *Anémic Cinéma* (Marcel Duchamp, 1926). Bien que l'influence du cinéma des premiers temps sur le cinéma d'avant-garde ait toujours été manifeste, il faudra attendre Andy Warhol dans les années 60 et le cinéma structurel pour qu'elle s'opère d'une manière différente (et pour que le plan-séquence fixe des premiers temps du cinéma réapparaisse significativement). Burch écrit:

today we are dealing with the coincidence of apparently fortuitous encounters or with the consciously assumed shock of rediscovery and recognition. Moreover – and this is no doubt of great significance – the aspect of the Primitive Cinema which we may say has had the most “success” among modernist filmmakers of this generation (and I say this even of those who may never have seen a film made before 1920) is one which never remotely interested any filmmaker at all, I believe, until the painter Andy Warhol turned to film (Burch 1986, p. 500).

²⁵ En parlant du cinéaste français, Burch note : « I believe he may have been the first modernist film maker to have turned deliberately to primitive strategies as an “antidote” to those of the Institution » (Burch 1986, p. 499). Dans le même article, Burch analyse *Le cabinet du Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) et ses « series of frontally shot, autonomous tableaux from which intrasequential editing is almost excluded » (*Ibid.*, p. 496). Il s'attaque finalement à certains films modernes qui se situent dans une autre avant-garde que l'école américaine anti-narrative, soit une avant-garde campée dans l'institution mais qui attaque, autant esthétiquement qu'économiquement, ladite institution: « this other avant-garde, mainly European, has incorporated into its critical arsenal strategies which clearly hark back to the Primitive era. [...] Jean-Luc Godard's use of frontality – in the sense both of setting his camera up perpendicularly, to a wall, for exemple, and of having his actors play to the camera – has been much discussed. I simply wish to stress here that this encounter is far from being historically uninformed, as is evidenced by the scene in one of his most radically frontal films, *La Chinoise*, where the characters discuss the respective roles in film history of Méliès and Lumière » (*Ibid.*, p. 503). Finalement, Burch analyse rapidement *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman), *Deux fois* (Jackie Raynal) et *Contactos* (Paulino Viota), trois films « where the issues implicit in the confrontation between the Primitive and Institutional Modes play, it seems to me, a central role » (*Ibid.*, p. 504).

Que ce soit conscient ou non, instinctivement ou non²⁶, Warhol, avec ses moyens ou (très) longs-métrages *Haircut*, *Sleep*, *Empire*, *Blow Job* et la série des *Screen Tests*, opère un retour aux origines mêmes du cinéma, en renversant les changements qui ont pris place après 1905 et qui ont constitué tout le cinéma classique. Dans les années 70, Warhol influença tout un mouvement collectif dans le cinéma d'avant-garde qui prit d'assaut le cinéma des premiers temps. À la fois hommage et réinvention du cinéma des premiers temps, les film *Movie n.2* (Peter Gidal, 1972), *Méliès Catalogue*, (Al Razutis, 1973), *Lumière's train* (Al Razutis, 1979), *Visual Essays : Origins of Film* (Al Razutis, 1973-84), *Demolition of a Wall*, (Bill Brand, 1973), *Tom, Tom, the Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969-1971), *Eureka* (Ernie Gehr, 1974), *Gloria* (Ernie Gehr, 1979) et *Public Domain* (Ernie Gehr, 1972), *Cadenza no. 1* (Hollis Frampton, 1977-80), *After Lumière : L'Arroseur Arrose* (Malcolm LeGrice, 1974), pour ne nommer qu'eux, opèrent un retour aux origines du cinéma, autant du côté de chez Lumière que Méliès, et tentent de retrouver le choc spectatorial des débuts. Ces cinéastes, tous nés après 1930, n'ont pas connu de leur vivant les premiers films (contrairement à Clair par exemple, né en 1910). Ils opèrent ainsi davantage, comme le dirait Burch, un *choc de la reconnaissance et de la redécouverte*, ce qui explique leur fascination et leur désir de pousser les connivences entre cinéma d'avant-garde et cinéma des premiers temps. Cinéastes structurels pour la plupart, ils appartiennent à un courant du cinéma expérimental dont l'une des principales caractéristiques est la

²⁶ En effet, lorsqu'on s'attarde aux entretiens et propos de Warhol, il est impossible de certifier que le cinéaste, souvent mystérieux et provocateur quant à ses influences, connaissait en profondeur le cinéma des premiers temps.

caméra fixe. Le cinéma structurel apparaît ainsi essentiel quant à notre problématique puisqu'il exacerbe à la fois la longue durée de la prise et l'immobilité du cadre dans des expériences limites et radicales qui influencèrent plusieurs cinéastes dans la marge élargie de l'industrie cinématographique (Godard, Akerman, Haneke, Tsai, Costa). Une analyse en profondeur des tenants et aboutissants du cinéma structurel nous permettra ainsi de clarifier l'étroit parallèle qu'il entretient avec le cinéma des premiers temps, de même qu'à situer Warhol et son influence sur ses héritiers.

1.2.2. Autopsie du cinéma structurel et influence de Warhol

« Structural film » est le terme employé pour la première fois en 1969 par l'historien et théoricien phare du cinéma expérimental P. Adams Sitney dans un article intitulé « Structural Film » publié originellement dans la revue *Film Culture* (n°47, été 1969)²⁷. Ce terme décrit une approche²⁸ minimaliste et davantage conceptuelle du cinéma expérimental, par opposition à une approche subjective et lyrique (Kubelka, Markopoulos, Brakhage, Baillie – bien que Sitney leur accorde malgré tout une forme de paternité).

Au cours des années 1964-1969, six cinéastes (Tony Conrad, George Landow, Michael

²⁷ Sitney a ainsi « inventé » l'expression pour regrouper plusieurs films émergents à cette époque. La controverse que l'article suscita –notamment des attaques venant de Kubelka et de Maciunas - l'amènera à le compléter. C'est cette version revue, parue dans l'ouvrage *Visionary Film : The American Film Avant-Garde, 1943-2000* (Sitney 2002), qui consacre un chapitre entier au film structurel, dont nous nous servons ici.

²⁸ Approche qui selon Sitney demeure « The most significant development in the American avant-garde cinema since the trend toward mythopoeic forms » (Sitney 2002, p. 347).

Snow, Joyce Wieland, Ernie Gehr, Paul Sharits)²⁹ introduirent ce qu'il est convenu d'appeler un cinéma de la structure « in which the shape of the whole film is predetermined and simplified, and it is that shape which is the primal impression of the film » (Sitney 2002, p. 348). « It is a cinema of the mind », dira Sitney, « rather than the eye » (*Ibid.*). Il y a donc là un changement esthétique radical car si le montage jouait un rôle essentiel dans les films lyriques, les films sont ici plus dilatés que comprimés, plus statiques que rythmiques. L'insistance est donc mise sur la configuration ; la nature du contenu est de moindre importance et dépend de son contour. Le film structurel tente d'isoler, d'interroger et de rendre visible les propriétés, les composantes spécifiques propres à l'appareil cinématographique (temps, espace, durée, mouvements de caméra, couleurs, lumière, etc.), en affichant toute la plasticité du médium.

Sitney élabore quatre principales caractéristiques du film structurel, soit d'abord, - et c'est ce qui nous intéresse principalement - la caméra fixe³⁰. Mentionnons aussi l'effet stroboscopique ou de clignotement (« flicker effect »), la répétition exacte et consécutive d'un même plan ou d'une même série de plans (films à « boucles ») et le réenregistrement d'images projetées sur écran (*Ibid*, p. 348)³¹.

²⁹ Par la suite, Sitney ajouta les noms de Hollis Frampton et Ken Jacob.

³⁰ Alors que dans le film lyrique, un cinéma à la première personne, la caméra remplaçait la vision, la perception, le corps du cinéaste : « The lyrical film too replaces the mediator with the increased presence of the camera. We see what film-maker sees ; the reactions of the camera and the montage reveal his responses to his vision » (Sitney 2002, p. 348).

³¹ Comme le mentionne le théoricien, on les trouvera très rarement réunies dans un même film : elles sont même absentes de certains films structurels (Sitney 2002, p. 348).

Sitney retrace les origines du film structurel:

It might at first seem that the most significant precursor of the structural film was Brakhage. But that is inaccurate. The achievements of Kubelka and Breer and before them the early masters of the graphic film did as much to inform this development. The structural film is in part a synthesis of the formalistic graphic film and the Romantic lyrical film. But this description is historically incomplete. [...] The major precursor of the structural film was not Brakhage, or Kubelka, or Breer. He was Andy Warhol (*Ibid.*, p. 348-349).

En effet, pour l'emploi notoire de la caméra fixe (et de l'effet en boucle³²), Warhol est considéré comme le précurseur, le principal instigateur du cinéma structurel. Il faudrait toutefois préciser que les mouvements de caméra sont somme toute plus fréquents dans l'œuvre de Warhol contrairement à ce qui en a été rapporté : on peut voir en effet un zoom arrière dans *Sleep* et dans *Kiss*, de même qu'une caméra qui semble portée à la main par moments, pratique qu'il reprendra dans certains segments de **** (*Four Stars*). Le cinéma de Warhol est ainsi plus manipulé qu'on veut bien le croire et opère un décalage entre ce que l'on a retenu de l'œuvre (pour les rares spectateurs qui se sont prêtés à l'exercice en entier) et sa réalité.

L'art cinématographique a occupé l'artiste obsessionnellement de 1963 à 1968, période durant laquelle il réalisa plus d'une centaine de films. Cette période témoigne aussi du climat du développement du cinéma underground ; le cinéma de Warhol s'inscrit ainsi dans

³² Chacun des plans dans *Sleep* est répété et mis en boucle cinq fois (Blistène 1990, p. 90). Et on peut même voir à la fin de *Sleep*, selon Sitney le procédé de rephotographie avec l'image fixe : « That freeze process emphasizes the grain and flattens the image precisely as rephotography off the screen does » (Sitney 2002, p. 350).

le milieu du New American Cinema regroupé à New York autour de la « Filmmaker's Cooperative » et de Jonas Mekas, chef-opérateur de *Empire*. Sitney note en 1971, cette fois dans son article « The Idea of Morphology » paru dans la revue *Film Culture* que Warhol a vu:

Before anyone, that the American avant-garde film was a Romantic survival, and [he] urged a strategic attack against it. That attack was one of the things which caused the birth of the structural cinema. Filmmakers had to find a way of reincorporating the materials of Warhol's attack within a visionary cinema (Sitney 1971, p. 24)

À partir de 1963, Warhol s'intéressait au cinéma d'avant-garde et connaissait les travaux récents de Brakhage, Markopoulos, Anger et particulièrement ceux de Jack Smith (Sitney 2002, p. 349). Dans *Visionnary film*, Sitney insiste beaucoup sur la paternité de Warhol dans l'évolution du film structurel et non dans l'article de 1969, - revu, corrigé et (très mal) traduit par Paris Expérimental –dans lequel, du reste, il mentionne : « *Arnult Rainer* (Peter Kubelka, 1960) serait le premier film à clignotement autoproclamé par l'auteur à qui l'on doit aussi *Schwechater* (1958), utilisant plusieurs genres de "boucles" » (Sitney 2006, p. 4). À cette recherche de précurseurs, Sitney ajoute :

la sensibilité des cinéastes structurels dériverait de l'esthétique de Stanley Brakhage, insistant plus que quiconque dans ses écrits sur l'importance d'un cinéma visuel, ses films demeurant somme tout plus rythmiques que statiques. [...] *Anemic Cinéma* de Marcel Duchamp, étude de rotoreliefs entourés de mots imprimés, pourrait être considéré comme un ancêtre lointain remontant à 1926 (*Ibid.*, p. 5-6)³³.

³³ Sitney ajoute cinq films à cette apparition d'une attitude collective, « dont les cause et le sens restent obscurs » (Sitney 2006, p. 6) : trois film réalisés par Bruce Baillie entre 1966 et 1967 (*Show Leader*, *All my Life* et *Still Life*), *Gammelion* (1968) de Gregory Markopoulos et *Song 27*, *My Mountain* (1968) de Stan Brakhage (*Ibid.*, p. 6).

Sitney complète, et c'est ce qui nous intéresse surtout : « même le style des Frères Lumière, dès la fin du siècle dernier, avec leurs mouvements organisés ou imprévus d'entrée ou de sortie par rapport à un cadre fixe unique, est déjà une amorce de cinéma structurel » (*Ibid*, p. 5-6). Ainsi, les films à prise de vue unique et à caméra fixe des frères Lumière (et nous pourrions même ajouter ceux d'Edison) constituent les premières traces du cinéma structurel et la matrice d'où découle toute une série de généalogies d'inspirations et d'hommages.

1.2.3 Warhol et le cinéma des premiers temps

C'est d'abord la figure stylistique étudiée qui permet la généalogie entre les trois cinémas (premiers temps/Warhol/structurel). Warhol considère en effet le septième art comme Lumière, soit d'abord comme une invention scientifique et non comme un art ou un divertissement³⁴. Ses films sont muets, en noir et blanc et projetés à 16 images par seconde. Et surtout, ils s'accaparent de l'esthétique des premières vues animées: la longue durée et l'immobilité de la caméra. Jonas Mekas, l'un des grands admirateurs – et ami - de Warhol note :

Andy Warhol is taking cinema back to its origins, to the days of Lumière, for a rejuvenation and a cleansing [...] He has focused his lens on the plainest images possible in the plainest manner possible [...] His camera rarely moves. It stays fixed on the subject like there was nothing more beautiful and nothing more important than that subject [...] Andy Warhol's cinema is a meditation on the

³⁴ Il serait toutefois important de nuancer que les frères Lumière étaient des industriels aussi du côté de l'attraction, du spectacle, qui « vendaient » leur invention dans les foires.

objective world ; in a sense, it is a cinema of happiness (Mekas 1964, p. 1).

Mekas, qui dédiera d'ailleurs deux ans plus tard son film *Walden* aux frères Lumière, voit dans le cinéma de Warhol un cinéma du bonheur, Warhol se situant dans l'émerveillement du dispositif Lumière, lui-même fasciné par les choses simples et banales de la vie et par cette nouvelle technique qui pouvait dorénavant les capter. Aprà et Ungari, quant à eux, notent que Warhol « semble partager le respect à l'égard d'un spectateur suffisamment innocent pour être capable d'éprouver de l'émotion, de la satisfaction et du plaisir face à la représentation des actions les plus élémentaires et les plus primaires de l'existence » (Blistène 1990, p. 125).

Mais contrairement à ce qu'en disent parfois Burch, Sitney et Mekas qui le range uniquement du côté de Lumière, le cinéma de Warhol évoque le cinéma des premiers temps en général et se situe dans l'émerveillement du dispositif des inventeurs du cinéma des premiers temps (que ce soit aussi bien du côté de Lumière que d'Edison). Grand inventeur et industriel américain, Edison s'est auto-proclamé l'inventeur du cinéma, de l'enregistrement du son et du téléphone. S'il a été connu pour avoir créé en 1891 le kinétographe, ses films n'étaient toutefois pas projetés mais regardés à travers une visionneuse, la kinétoscope (le cinématographe Lumière, quant à lui, à la fois caméra, tireuse et visionneuse, supplanta les autres procédés de reproduction du mouvement utilisés jusqu'alors). Mais Edison mit en place une véritable industrie : la Black Maria - considéré

comme le premier studio cinématographique en Amérique où furent réalisés plus de mille deux cents films, dont les célèbres *Glenroy Brothers* (1894), *Sandow the Strong Man* (1894), *The Kiss* (1900) - qui s'apparente d'ailleurs de très proche à la Factory de Warhol.

Chez Warhol, le fait de ne pas se soumettre à la dictature de la parole (mais aussi à celles de la musique, de la couleur, du 35 mm, du montage et des mouvements d'appareils) redonne une croyance en l'art du cinéma en livrant une impression de première fois, tout en remettant au centre le plan comme bloc d'espace et de temps et en répondant à une double volonté : celle d'un retour à l'originalité du cinéma, à sa spécificité, et celle d'une expérimentation de possibilités encore inexplorées (durée extrême, absence totale d'événement, etc.). De plus, son cinéma obéit au principe qui était à la base des premiers films de l'histoire du cinéma, non encore subordonnés à l'obligation de raconter une histoire³⁵.

1.2.3.1 L'absence de narration

Dans ses premiers films, Warhol retrouve ainsi le cinéma d'avant l'imposition de la narration³⁶ (tout le cinéma d'avant-garde tente d'ailleurs de se libérer des lois narratives

³⁵ Il faudrait toutefois spécifier que dans ses œuvres plus tardives (*Lonesome Cowboys*, *Chelsea Girl*, etc.), Warhol privilégie des structures narratives plus classiques. Et par ricochet, il abandonna le plan-séquence fixe.

³⁶ Le plan-séquence fixe pourfend en effet la narration filmique - comme nous le verrons en profondeur dans le chapitre 2 – raison pour laquelle il sera d'ailleurs l'un des obstacles à surmonter par les pionniers les plus conscients du MRI.

classiques). Dans le cinéma des premiers temps, le titre de la vue, très documentaire, prosaïque et informatif, donnait à lui seul tout le sujet, le sens des images, détruisant dès lors toute anticipation spectatorielle. Par exemple, les films *L'arrivée du train en gare de la Ciotat*, *Le repas de bébé* et *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* dépeignent respectivement un train qui arrive en gare et ses passagers qui y descendent, un bébé qui déjeune et des travailleurs qui sortent de l'usine. Chez Warhol, *Kiss* expose un échange de baisers, *Empire*, l'Empire State Building en pleine nuit et *Eat*, un homme qui mange un champignon. Et seul le titre de *Blow Job* nous permet de comprendre l'action représentée (le film capte en plan moyen le visage d'un jeune garçon, soit les répercussions de l'acte annoncé par le titre). Entre cinéma documentaire, cinéma amateur et film de famille, à l'aide d'un regard neutre et impassible, Lumière et Warhol filment la pulsation du monde et captent ce qu'ils voient à l'entour d'eux : des actions les plus élémentaires, les plus primaires de l'existence. Si Lumière filmait sa femme et son enfant dans *Le repas de bébé*, Warhol filme ses amis de la Factory dans les *Screen Tests*. Abandonnant tous les superflus cinématographiques à la fois dans la forme et le sujet, présentant les choses sans commentaire ou artifice, Warhol rejoint Lumière en filmant des actions simples et quotidiennes³⁷ à l'aide d'une technique tout aussi rudimentaire.

1.2.3.2 La projection-événement

Regardés souvent distraitement, les films de Warhol se suffisent à eux-mêmes et excèdent

³⁷ Nous reviendrons sur les questions de l'action et de l'événement dans le chapitre 2.

l'endurance physique, les capacités d'écoute du spectateur. À l'époque, Jonas Mekas souhaitait d'ailleurs la création de salles de cinéma d'un nouveau genre pour ce type de films, soit des salles ouvertes qui projettent le film en continu et dans lesquelles le spectateur entrerait et sortirait à sa guise³⁸ (Haas 2005, p. 56). Cette conception de la salle rappelle d'ailleurs quelque peu le déroulement des projections des vues animées décrit ainsi par Burch :

We know that besides the lecturer's comments, off-color jokes, etc., there was always a more or less irrelevant piano player, constant comings and goings among the patrons, and, in New York City at least, it seems that the nickelodeon doors were generally left open during the performance. Clearly this was a far cry from the rapt attention devoted to silent films in film societies and Cinematheques today, but was strangely close to the atmosphere that reigns in a Forty-second Street flea-house during a kung fu movie (Burch 1986, p. 489).

Dans le même esprit, les projections des films de Warhol, selon les commentaires de l'époque, étaient très animées : elles provoquaient des émeutes, des bagarres, des fous rires, et des discussions agitées³⁹.

³⁸ Il serait aussi important de préciser qu'aujourd'hui, les films de Warhol sont passés des cinémas (où ils provoquaient des bagarres) aux salles de musées où ils sont présentés comme des expériences radicales institutionnalisés plutôt que comme des expériences qui demandent une attention soutenue. On se rappelle l'exposition *Warhol Live* présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2009, où certains *Screen tests* étaient présentés côte à côte sur de petits téléviseurs (et non dans leur format 16 mm d'origine). La plupart des spectateurs ne faisaient alors que jeter un coup d'œil aux films (il faut préciser toutefois que l'éclairage brut de la salle d'exposition et l'absence de chaises n'aidaient en rien à la qualité du visionnement).

³⁹ Dans son article « Les sixties sans compromis », Thom Andersen nous fait part de son expérience lors de la projection de *Sleep* en juin 1964 : « Au début, il y avait environ cinq cents personnes dans la salle ; il en restait une dizaine à la fin. J'en faisais partie quoique je n'aie pas vu tout le film : après quatre heures je me suis éclipsé pour manger un morceau au *coffee shop* du coin de la rue. [...] J'avais remarqué que la majeure partie du public était sortie pendant la première demi-heure, et j'entendais de l'intérieur de la salle silencieuse qu'il se passait quelque chose dans le hall. Je me suis levé pour aller voir. L'entrée était pleine de gens et presque tous engueulaient Mike Getz [directeur et programmateur du cinéma]. Ils voulaient se faire rembourser et il résistait. [...] La scène dans l'entrée était beaucoup plus excitante que le film projeté dans la

1.2.3.3 L'ouverture au temps

Le cinématographe Lumière se soumettait à l'exploitation contraignante d'une minute, (durée constante qu'imposait le cinématographe, du début de la prise jusqu'à l'épuisement de la pellicule). Cette incompressibilité d'une minute constituait une soumission très forte à l'aléatoire et à l'accidentel, procédé aussi observable chez Warhol. Siéty parle de cette « soumission extraordinaire à l'aléatoire » chez Lumière:

les passants qui vont et viennent dans toutes les directions ; l'irruption des tramways dans le cadre ; c'est le bon vouloir des animaux et des hommes, celui de la fumée, du vent, de la poussière et du soleil. C'est aussi ce qu'on tiendrait peut-être aujourd'hui pour un ratage, mais qui est parfaitement admissible dans le programme d'une « vue » : la sidération d'une passante devant l'appareil dans une vue prise Place de la République à Paris, ou, dans une vue du Bassin des Tuileries, l'encombrement inattendu d'un dos au premier plan qui obstrue malencontreusement la perspective soigneusement composée par l'opérateur, et qu'on chasse de la pointe d'un parapluie (Siéty p. 50)⁴⁰.

salle, mais Getz céda bientôt, en partie du moins, en donnant à qui voulait des places exonérées pour une autre séance au cinéma » (Andersen 2007, p. 7).

⁴⁰ Toutefois, certains théoriciens reconsidèrent lesdites vues *prises sur le vif* des Lumières. Thomas Elsaesser nuance ainsi, en résumant les propos de Marshall Deutelbaum: « In Structural Patterning in the Lumière Film's Marshall Deutelbaum argues that *Sortie d'usine*, -scene films are not, as traditional film history has it, 'plotless' or 'the recording of unadjusted, unarranged, untampered reality' but highly structured wholes 'reflecting a number of carefully chosen decisions about sequential narrative'. By attending especially to the beginning and the ending. Deutelbaum is able to show that most Lumière films record actions and events in which the end either rejoins or inversely mirrors the beginning (opening and closing the factory gates in *Sortie d'usine*) thus providing a very effective narrative closure. Alternatively, their films enact what Deutelbaum calls 'operational processes' such as the breaking up of the slab of coke, the firing of a canon, the demolition of a wall: in each case, the film's temporal and spatial organisation foregrounds the causal or functional logic of the event, making the beginning of the action coincide with and mirror the beginning of the film. Furthermore, Deutelbaum argues that scope and duration of the actions are signalled in the films themselves, providing a form of narrative suspense and anticipation which generates active spectatorial involvement. In films like *Course en sac*, *Scieurs de Bois* and others. Deutelbaum finds evidence of a very complex 'structural use of space', doubling of protagonists, repetition of action, movement within the frame, and 'arrangement in depth' which indicates a sophisticated formal sense inflecting the apparently artless presentation of 'simple content' » (Elsaesser 1990, p. 15).

C'est donc la constitution même du plan-séquence fixe qui permet cette émergence (par opposition au plan-séquence mobile habituel qui coïncide avec une représentation théâtrale - répétition, chronométrage et orchestration du plan au moment du tournage). Le Mode de représentation institutionnel proposa des fictions soigneusement minutées, planifiées, cadrées et réglées au quart de tour. C'est le principe d'économie narrative, décrit dans les textes de Poudovkine et Koulechov, où chaque plan ne doit montrer que ce qui est nécessaire au récit et pas plus que le temps nécessaire.

Or, Andy Warhol laisse aussi rouler la caméra pour faire surgir l'inopiné, allant même jusqu'à garder les erreurs techniques – surexpositions, sous-expositions, cassure de la pellicule – dans le résultat final. Dans son court essai *Andy Warhol, Le cinéma comme braille mental*, Patrick de Haas dévoile les méthodes de tournage de Warhol :

À son scénariste Ronald Tavel, Warhol indique: ‘‘Pas d'histoires, pas d'intrigues, simplement des incidents’’. L'incident pour Warhol est un fait ponctuel imprévu (même s'il peut parfois être provoqué) qui affecte le cours normal des choses: c'est "ce qui arrive". Il peut être violent (comme dans *Horse*) ou insignifiant: dans *Mario Banana*, alors que Mario Montez mange lentement une banane, une partie de la peau redresse inopinément et s'écrase sur son nez. L'incident est à la fois recherché (comme petite catastrophe du réel, déchirure du récit) et rejeté, parce qu'il menace toujours de se dévitaliser en s'intégrant dans un récit assimilateur, dans un déroulement attendu (Haas 2005, p. 27).

Depuis Warhol, et même pourrions-nous dire depuis Lumière, une méthode de tournage semble avoir été transmise : une fois le cadre choisi, on laisse rouler la caméra qui demeure fixe afin de faire surgir l'inopiné. Certains cinéastes - que l'on pense aussi bien à Warhol qu'à des cinéastes plus contemporains – Tsai, Costa, le Kiarostami de *Five* - travaillent en

effet dans l'incertitude, n'espèrent rien d'autre que l'inattendu, ne souhaitent rien tant que l'inespéré, l'immaîtrisable, allant même jusqu'à inclure les redites ou les déréllections des moments d'absence ou encore à user d'improvisation.

Ainsi, que ce soit dans *Blow Job, Eat, Empire* ou les *Screen Tests*, Warhol refuse la coupe et laisse rouler la caméra jusqu'à l'épuisement de la pellicule⁴¹. Dans son court essai *Andy Warhol. Le cinéma comme "braille mental"*, Patrick de Haas dévoile deux motivations au non-montage⁴² des premiers films de Warhol :

La première, pratique: "Je trouve le montage trop fatigant" [...]. La seconde, économique: "Quand nous n'avions pas d'argent pour faire de grands films avec plein de coupures, de raccords, etc., je me suis efforcé de simplifier le processus de tournage, et j'ai fait des films dans lesquels nous utilisions chaque centimètre de pellicule tournée, parce que c'était plus économique, plus facile et amusant. Et puis

⁴¹ Warhol ira même parfois jusqu'à trafiquer la caméra afin d'augmenter la capacité du magasin. Dans les éditions Raro Vidéo du coffret DVD de quelques oeuvres de Warhol, on apprend le type de caméra utilisé pour *Empire* : «The Auricon used was a film camera with non-standard rolls, modified thus for news-reels to enable the recording of sound directly on film (since the interruption caused by changing the standard roll would interfere in the shooting of exceptional documentary events). According to information on this type of camera, it was equipped with 400-foot rolls equivalent to 11' at 24 fps, and was the same used in the first direct cinema films (for example *Primary*, 1959-60 directed by Richard Leacock, and others), or in *The Brig* (1965), directed by Jonas Mekas, who used three of these cameras to film the show of Living Theatre continuously for 120'» (Après 2004, p. 39).

⁴² Haas apporte quelques nuances sur ce légendaire « non-montage » des films de Warhol – qui du reste n'est applicable qu'à ses premières œuvres –, étiquette depuis toujours collée à ses films qui s'avère à moitié véridique. En effet, Haas mentionne que le montage « inter-bobines » (à l'inverse du montage intra-bobine) constitue un collage et qu'il faut se demander s'il y a eu ou non saute de temps dans la continuité du tournage. (Haas 2005, p. 21). Et contrairement à ce qu'on en dit, *Sleep*, par exemple, n'est pas constitué d'un plan unique mais de nombreux plans de longueurs variées. Plusieurs effets de montage ont donc été apportés à *Sleep* : « Segmentation de la continuité du tournage, répétition de plans au montage, ralentissement de la vitesse de projection : on est donc très loin du prétendu "temps réel" » (*Ibid*). De plus, dans l'œuvre filmique de Warhol, il y aurait aussi montage « dans l'épaisseur » (la projection du film ****(*Four Stars*) résulte ainsi de deux films différents projetés simultanément en *superposition*) ou dans « dans l'espace » (*Lupe* et *The Chelsea Girls* présentent deux films différents projetés simultanément en *juxtaposition*) (*Ibid*, p. 22). Il y a aussi parfois montage « involontaire » : si le film casse, Warhol taille et tronque au fur et à mesure des passages. Et pour finir, le film **** (*Four Stars*), par exemple, est constitué de 90 bobines avec aucun ordre précis, ce qui permet plusieurs combinaisons et assortiments de montage, comme autant de films distincts.

de cette manière nous n'avions aucun reste" (Haas 2005, p. 18-20).

La bobine est ainsi projetée intégralement (y compris les premiers et derniers photogrammes surexposés et perforés) et c'est ce qui constitue le film qui se refuse à toute chute et où le moindre millimètre de pellicule impressionnée est montré. Ce principe d'économie articulé à celui de non sélection, écrit Haas, est aussi « celui qui prescrit qu'il ne doit y avoir qu'une seule prise de vue de chaque scène. Mais celle-ci pourra être présentée plusieurs fois en boucle» (*Ibid.* p. 20). On interprète souvent la présence des images-amorces et la fin des chargeurs avec leur bande perforée, de même que les accidents techniques (surexpositions, sous-expositions), comme relevant d'un souci matérialiste, d'un désir d'exhiber le support film en guise d'effet de distanciation (procédé très prisé dans le cinéma moderne européen). Chez Warhol, la présence de ces éléments dans le produit final viserait plutôt à respecter l'incompressibilité du temps et indiquer que « le seul vrai spectacle c'est le cinéma (ses conditions, ses instruments, ses imperfections, ses temps et les caprices de la caméra) » (Blistène 1990, p. 126). Le dispositif contribue à l'épanouissement non seulement de l'accidentel et de l'aléatoire mais aussi du sens de l'instant, du moment présent, d'un moment unique entre la caméra et le sujet, entre le tournage du film et le résultat final. C'est ainsi le fait de filmer et d'être filmé qui compte, dans une durée contraignante, jusqu'à l'épuisement du magasin de 100 pieds de pellicule. Et Warhol montre avant tout le cinéma comme une machine. Ses films demeurent en effet des expériences qui s'avèrent en fin de compte celle même du film, comme si le film ne

disait rien d'autre que le déploiement de son propre déroulement, ne manifestait rien d'autre que sa simple existence. Il s'agit d'un cinéma en train de se faire où la machine est en train de rouler. Peter Gidal, dans *Materialist Film*, note : « The enactment equally takes account of film as such. Film in Warhol's is unceasing, makes demands as film, aggresses by its refusal to abstain : the camera keeps running » (Gidal 1989, p. 52). C'est donc la machine – et tout l'appareillage cinématographique - en tant que procédé durable, *instoppable*, *inarrêtable*. Et les films qui exploitent davantage ce principe sont probablement les *Screen Tests* (car dans *Eat*, *Empire*, *Blow Job*, il s'agit d'une mise en série de bobines dont le nombre varie aléatoirement selon les envies du cinéaste).

De 1964 à 1966, Andy Warhol réalisa 472 *Screen Tests* à l'aide d'une Bolex 16 mm. La caméra fixe, braquée sur les visages, filme un individu notoire (Marcel Duchamp, Jack Smith, Jonas Mekas, Allen Ginsberg, Nico, Lou Reed, Bob Dylan, Salvador Dali, pour ne nommer qu'eux) ou un individu inconnu qui accède au statut de célébrité par la seule raison qu'il fait dorénavant partie intégrante des images que Warhol véhicule (on se rappelle la célèbre expression de l'artiste : « Fifteen minutes of fame »). La durée est fixe ; elle correspond à l'épuisement de la bobine de 30 mètres, mais varie entre 3 et 4 minutes, en raison de la vitesse de projection du film (16 ou 18 images /seconde). Les *Screen Tests*⁴³

⁴³ Notons ici que Gérard Courant, cinéaste expérimental français, proposa lui aussi sa série de portraits filmés consacrés à des personnalités des arts (Jean-Luc Godard, Joseph Losey, Ken Loach, Dominique Noguez, Félix Guattari, Jean Rouch, etc.) avec ses *Cinématons*. Cette anthologie, toujours en cours et dont le tournage a débuté en 1978, comprend plus de 2000 portraits et reprend l'idée du dispositif de Warhol : chaque cinématon, tourné à l'aide d'une caméra super 8 (précisons toutefois que les neuf premiers ont été tourné en

opèrent ainsi un ralentissement qui déclenche une suspension dans l'image, un flottement, un retard qui ne fait que souligner le statisme du dispositif même. Dans chacun de ces tests, la pose ne répond pas à des critères de mise en scène particuliers : le filmé, à qui l'on a recommandé de ne rien faire de spécial durant la durée de la prise, est en général de face, sur un fond monochrome noir ou blanc, en présence d'un éclairage latéral ou de face, en contre-plongée.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 1
Screen Test d' Ann Buchanan
(Andy Warhol, 1964)

Figure 2:
Screen Test de Lou Reed
(Andy Warhol, 1966)

Figure 3:
Screen Test de Baby Jane Holzer
(Andy Warhol, 1964)

Si Lou Reed, armé de verres fumés, sirote langoureusement un Coca-cola (voir figure 2), si Baby Jane Holzer se brosse les dents (voir figure 3), la plupart des filmés ne s'occupent à aucune tâche hormis celle de regarder la caméra avec un mélange de malaise, d'exhibitionnisme et d'impatience. Ann Buchanan, poète Beatnick, est l'un des rares sujets à suivre à la lettre les instructions initiales, omettant tout mouvement et clignement d'œil, laissant alors couler une larme sur sa joue (voir figure 1). John Cale, quant à lui, est un peu à gauche, non centré, éclairé par une lumière simple et affiche un air sérieux. Après un moment, la lumière se ferme et s'ouvre à nouveau, ce qui du coup le fait rire (réaction peut-

16mm) est en effet un gros plan fixe muet de 3 minutes 20 secondes (exactement une cartouche de 50 mètre de super 8) dans lequel chaque filmé est libre de faire ce qu'il veut.

être aussi due à une parole entendue ou un geste vu hors champ).

Tous s'adonnent ainsi à remplir le temps, variant entre trois et quatre minutes. Et il ne reste plus au modèle qu'à être une belle image, et à se conformer à celle qu'il veut bien donner de lui-même. Ce projet monumental⁴⁴ de portraits cinématographiques vivants – évoquant le projet photographique de August Sanders - demeure surtout un énorme travail d'accumulation (et non de « durée », comme les autres films de Warhol). Et comme dans le cinéma des premiers temps, Warhol capte ses sujets en insistant sur l'instant et offre un effet de temps réel.

L'éclairage, de même que le ralentissement, contribuent aussi à apporter aux images une dimension fantomatique, proche du rêve, comme si elles appartenaient déjà à un autre temps, Warhol reprenant le dispositif propre au cinéma des premiers temps pour nous parler de son époque, de son entourage. Toutefois, bien qu'il s'agit de portraits en mouvement, le dispositif tend à refuser l'accès à la psychologie des filmés, préservant un effet d'extériorité.

⁴⁴ Vu la quantité phénoménale de *Screen Tests*, Warhol en a fait plusieurs compilations: *Six Months*, *The Thirteen Most Beautiful Boys*, *The Thirteen Most Beautiful Women*, *Fifty Fantastics* and *Fifty Personalities*.

1.2.3.4 L'extériorité

Warhol et Lumière partagent en effet une même affinité pour la surface des choses, la matérialité prosaïque, l'absence de psychologie, l'extériorité. En parlant du cinéma des premiers temps, Burch observe à ce sujet :

Next, the crucial matter of camera distance. In the great majority of films made before 1906 [...], shot size approximated what we would call today the medium long-shot. That is to say, a standing character seldom occupied more than two-thirds of the height of the screen and often much less. The consequences of this were several, but they may, I believe, be summed up as producing an overall effect of *exteriority*. The lack of any significant facial detail in such shots inevitably rendered the characters' presence solely *behavioral*: one saw what they *did*, but there was absolutely no sense of that psychological interiority characteristic, for example, of the classical novel, except when such interiority was grossly exteriorized through a markedly calligraphic pantomime, which deprived it of any 'naturalness'. The Primitive Cinema at its most characteristic is ab-psychological (Burch 1986, p. 487).

Nuançons toutefois que si Lumière, exploitant la profondeur de champ, filme en plan d'ensemble les nombreux figurants qui apparaissent à très petite échelle dans le plan, Warhol, quant à lui, préfère les gros plans et les plans moyens, les filmés – limités à un ou deux - occupant entièrement le cadre. Toutefois, un même effet d'extériorité peut être perçu, puisque la caméra ne fait jamais corps avec les filmés ; « en ce sens, Warhol est l'anti-Brakhage » écrit de Haas (Blistène 1990, p. 18). En effet, qu'il soit en gros plan ou en plan d'ensemble, le plan-séquence fixe favorise l'extériorité et le refus de la psychologie (*Jeanne Dielman*, les œuvres de Tsai Ming-liang, les films structurels, etc., corroborent tous cette idée). Ainsi, les *Screen Tests* ne donnent aucun indice pour en connaître davantage sur la personne filmée, préférant insister sur le côté « monstratif » à l'aide d'une

esthétique de l'attraction et exposant ce qui est filmé au lieu de proposer un récit. Même chose pour *Eat, Blow Job, Sleep, Empire*, etc : Warhol se maintient à la surface des choses et ne s'intéresse qu'à leur univocité, qu'à leur sens premier. Dans un entretien, Warhol confie d'ailleurs :

I feel very much a part of my times, of my culture, as much a part of it as rockets and television. I like American films best, I think they're so great, they're so clear, they're so true, their surfaces are great. I like what they have to say: they really don't have much to say, so that's why they're so good. I feel the less something has to say the more perfect it is. There's more to think about in European films (Après 2004, p. 43).

Émerveillé par la surface des choses, les choses banales de la vie, Warhol s'empare ainsi de la simplicité du cinéma des premiers temps avec le même désir de laisser les images parler d'elles-mêmes. Il n'y a rien à interpréter dans les images impénétrables de Warhol parce qu'il n'y a rien derrière. Ce goût pour la surface des choses est même visible par l'effet d'aplatissement : dans les *Screen Tests* par exemple, la lumière crue, rendant visible le grain de la pellicule, écrase les corps sur l'arrière-plan, renforçant l'idée que l'écran est bidimensionnel. Et si son dispositif se prête à l'extériorité et au refus de la psychologie, c'est pour mieux nous faire porter attention aux détails - secrets, infimes et multiples - qui jaillissent dans le plan, retrouvant ici l'une des principales caractéristique du plan du cinéma des premiers temps.

1.2.3.5 Le trop plein d'information

En effet, Noël Burch (1991, p. 22-28, 146-149), pour ne nommer que lui, a parlé du caractère décentré du cinéma des premiers temps, de l'aspect centrifuge de l'image primitive, c'est-à-dire le fait que n'importe quelle partie de l'image pouvait devenir un lieu d'information ou d'excitation, l'action se développant dans toute la surface de l'image, et dans toutes les directions. En effet, ce n'est qu'après 1900, qu'on tenta de simplifier, de dépouiller le plan d'ensemble unique afin d'en faciliter la lecture. Le MRI imposa ainsi une esthétique du « centrément » (avec les grosseurs des plans, les stratégies d'éclairage, les caches circulaires noirs, les angles de prises de vue) afin de diriger, de conditionner, de sécuriser le regard du spectateur. Le plan devait alors être immédiatement déchiffrable par le regard qui ne devait pas se distraire de l'essentiel et auquel on devait épargner tout effort d'interprétation de l'image. L'espace du plan est ainsi devenu hiérarchisé, stratifié, centré sur un objet ou un événement.

Dans *La lucarne de l'infini*, Noël Burch souligne l'infinie richesse des plans des premiers temps, leur « trop plein d'information », entre autres dû à la grande profondeur de champ et au plan d'ensemble. Le plan centrifuge et autarcique des premiers temps exige ainsi une lecture « topologique ». Comme le précise Burch, un bonimenteur lors des projections commentait les signifiants visuels, proposant un mouvement narratif et des clôtures narratives, afin que l'œil du spectateur trouve son chemin dans ce chaos visuel (Burch

1991, p. 149). En parlant du « plan d'ensemble grouillant de signes » (*Ibid.*, p. 146) des premiers temps, Burch note :

Autrement dit, ni les scènes de rue ni les autres vues d'ensemble qui lui succèdent, ne livrent spontanément la clef d'une lecture qui permettrait d'en saisir, d'en détailler le contenu complexe, surtout à la première vision. Car une fois désigné le « sujet », tel que l'énonce le catalogue Lumière, quel est le « contenu » d'une bande comme *Sortie d'usine*, *Arrivée d'un train à la Ciotat* ou *Place des Cordeliers (Lyon)* ? Seule l'énumération exhaustive de tout ce qui se voit à l'image (à quoi justement s'efforcent les premiers comptes rendus⁴⁵) peut répondre à une telle question [...] Ces images portent inscrit en elles le besoin d'être vues et revues, et il est inconcevable que le public d'alors, pas plus qu'un public d'aujourd'hui, pût estimer les avoir définitivement « vues » après une seule fois – comme nous pouvons dire aujourd'hui que nous avons « vu » le film donné la semaine dernière dans notre quartier, ce film que nous ne retournerons pas voir, justement parce que nous l'avons vu (c'est-à-dire consommé) (*Ibid.*, p. 22).

[Illustration retirée]

Figure 4
La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (Louis Lumière, 1895)

Ainsi, si l'on se prête à l'exercice de l'énumération pour *La Sortie de l'usine Lumière à*

⁴⁵ Les premiers écrits sur le cinématographique corroborent aussi cette idée. Jules Claretie, par exemple, dans son texte « Le spectre des vivants... » de 1896 écrit : « Des baigneurs se jettent dans la mer, la vague déferle, se brise en paquets d'écume. Un train arrive sur une voie ferrée ; les voyageurs en descendent, d'étirant visiblement las ; d'autres accourent, ouvrent les portières, montent dans les wagons. Le conducteur les éperonne, les pousse. Une rue de Lyon, avec ses fiacres, ses passants, ses chevaux, ses tramways, nous donne l'illusion d'un voyage. L'arrivée d'un bateau-mouche à une station sur la Saône, donne l'aspect grouillant de passagers pressés, se précipitant sur la passerelle dans toute la hâte trépidante de la poussée moderne » (Banda 2008, p. 42).

*Lyon*⁴⁶ (voir figure 4) , ce sont d'abord les femmes, habillées de longues jupes et de chapeaux, qui sortent de l'usine. Quelques hommes, aussi coiffés de chapeau, se mêlent peu à peu à elles. Viennent ensuite un homme en vélo et un autre qui court en appelant un chien derrière lui. Un enfant, en avant-plan, apparaît à gauche de l'écran, le traverse pour finalement sortir à droite. Si certains travailleurs sortent de l'usine par la petite porte à gauche du cadre, la plupart sortent par la grande porte à droite et viennent masquer la profondeur de champ qui laisse découvrir les fondations et les poutres en bois de l'usine. Une fois sortis de l'une des deux portes de l'usine, les filmés sortent du cadre soit à gauche, soit à droite. Le plan se termine par trois hommes qui sortent en vélo, le chien qui réapparaît et la grande porte qui se referme alors qu'un homme tente d'entrer dans l'usine. On pourrait continuer longtemps à décrire les détails de ce plan-séquence fixe des premiers temps tant il exhibe un « trop plein d'information » de même qu'une dynamique centrifuge puisque les figurants entrent et sortent des bords du cadre, annonçant dès lors que ce n'est pas seulement le centre du cadre qui génère l'action.

Par le recours au plan-séquence fixe, certains cinéastes⁴⁷, dont plusieurs expérimentaux, tentent ainsi de revenir à cette conception du « trop plein d'information » propre aux films primitifs, longtemps évacuée par le mode de représentation institutionnel. Toutefois, les

⁴⁶ Il existe deux versions de *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*. Nous nous servons ici de la deuxième, la plus connue.

⁴⁷ Comme l'écrit Noël Burch : « L'échec commercial du chef-d'œuvre désopilant de Jacques Tati, *Playtime*, dont les images rejoignent souvent ce topologisme primitif, confirmerait que nous avons perdu l'habitude au cinéma, d' "ouvrir l'œil" » (Burch 1991, p. 149).

moyens et gros plans de Warhol le rangeraient davantage, sous cet angle, du côté du cinéma d'Edison et de Dickson plutôt que du côté de Lumière. Bart Testa observe :

The preceding discussion of the Edison films allows some greater precision, on both formal and performative grounds, in situating Warhol's origins more exactly with the Edison films. Comparing *Kiss* with *The May Irwin Kiss*, *Haircut* with *The Barbershop*, or *Blow Job* with *Sandow*, significant parallels can be noted. The camera approaches into medium range or close to the figure, and once again the set-ups are designed for emphatically contained performances. [...] Approximating the visual form of Edison's cinema, Warhol then replicates, in a torturous distension, its literal-time and closed-space productions (Testa 1992, p. 69).

Dans ses premiers films muets, Warhol demande ainsi aux filmés de performer une action comme chez Edison. En parlant des films d'Edison, Testa poursuit :

The composition secures the identification of the viewer's captured look into that enclosed space, with the camera's unwavering stare. There are no accidental departures or chance entrances within this arrangement that would dislodge the viewer's eye from watching the centre of interest ; such complications will be met often, however, in the busy and, as Burch argues, centrifugal images of the Lumière films (*Ibid.*, p. 67).

Mais les films d'Edison et de Lumière ont ceci en commun : le mouvement ne vient pas de la caméra mais bien de l'intérieur de l'image, les spectateurs des premiers temps étant impressionnés par tout ce qui bouge. Chez Warhol, l'absence de mouvement *de* l'image est ajoutée, par moments, à l'absence de mouvement *dans* l'image, le cinéaste jouant sur l'idée du portrait fixe versus le portrait animé. Si Edison affectionne les actions extraordinaires et grandioses (ses films peuvent être vus comme un réel spectacle chronométré et répété où danseurs, boxeurs, gymnastes et acteurs performant devant la caméra), Warhol préfère les actions ordinaires, banales, improvisées (manger, dormir, se faire couper les cheveux,

s’embrasser). Et si le plan fixe de Warhol cerne en gros plan ou en plan moyen l’action représentée, la notion de « trop plein d’information » y est applicable grâce aux actions minimales et répétitives - entraînant peu (ou pas) de mouvements - et à la durée excessive. Le cadrage très serré cerne les visages et les corps des filmés qui se détachent sur un fond généralement blanc, nous laissant alors porter attention aux détails les plus infimes. Il s’agit alors d’un « trop plein d’information » préférant non pas le « côté grouillant et confus » de l’image centrifuge des premiers temps mais bien un minimalisme intime (celui des visages, des mains, des corps : une lumière dans *Empire*, un mouvement de sourcil dans *Blow Job*, un va-et-vient de mâchoire dans *Eat*, un battement de paupière, un frôlement de main, un haussement d’épaule, etc.). De Chantal Akerman à Tsai Ming-liang, le plan-séquence fixe moderne et contemporain, qu’il soit en plan d’ensemble ou en gros plan, semble d’ailleurs suivre les pas de Warhol : jouant parfois sur l’absence de mouvement à la fois du cadre et dans l’image et préférant le champ de l’intime, il fait aussi en sorte qu’il y ait toujours quelque chose qui captive notre regard dans le cadre, qui motive notre œil.

[Illustration retirée]

Figure 5:
May Irwin Kiss (William Heise, 1896)

[Illustration retirée]

Figure 6:
Kiss (Andy Warhol, 1963)

D'une durée de 58 minutes projeté à 16 images /seconde, en noir et blanc et sans son, *Kiss* (voir figure 6) filmé en 1963 à l'aide d'une caméra qui repose sur trépied, montre une série de baisers échangés par diverses personnes. Les rumeurs du projet veulent que *Kiss* agisse en réaction au Code Hays, interdisant de 1934 à 1966 un frôlement de lèvres de plus de trois secondes à l'écran. Warhol cite le très populaire *May Irwin Kiss* de 1896 (voir figure 5), l'un des premiers films du cinéma américain réalisé par William Heise pour l'Edison Manufacturing Company qui montrait un baiser échangé par John C. Rice et May Irwin, deux comédiens de la scène célèbres à la fin du 19^e siècle. Si *May Irwin Kiss* était considéré pratiquement pornographique à l'époque, ce qui expliqua sa grande popularité, le *Kiss* de Warhol, dans la société des années 60, apparaît moins scandaleux. C'est toutefois la durée inhabituelle des baisers échangés qui surprend : 3 minutes en moyenne (les premiers baisers sont plus courts, nous faisant accéder graduellement aux baisers plus longs et langoureux). La longue durée des plans et l'immobilité du cadre nous donnent tout le temps nécessaire pour regarder cet échange, pour passer de la prémisse tel que l'annonce le titre à un résultat abstrait, puisqu'après quelques secondes, c'est les bouches, les nez, le grain de la pellicule que l'on remarque. Le spectateur est alors confronté à la répétition d'une même action qui à chaque fois révèle des différences. Comme le note Yann Beauvais dans *Warhol cinéma*:

L'accumulation de ces baisers nous permet de repérer les différences d'attitudes et de performances des protagonistes. Il y a ceux qui transforment le baiser en un marathon, ceux qui n'en sont qu'à des préludes amoureux... On est dans une véritable anthologie du baiser, un feuilleton qui par sa durée et par la répétition d'un même acte, mais toujours différencié, nous renvoie ainsi à la préhistoire des différentes composantes filmiques ou extra-filmiques. Un jeu s'instaure, entre notre attente de la suite, et notre regard, qui tente de parcourir et de dévorer ces visages, ces bouches (Blistène 1990, p. 92).

Chaque baiser apparaît ainsi comme une entité en soi et garde son autonomie par rapport aux autres. Mais le film gagne en intérêt s'il est vu dans sa totalité, le spectateur captant alors différentes possibilités, longueurs et rythmes du préliminaire amoureux. Les plans-séquences fixes nous forcent à nous interroger et à relever les différences existant entre les baisers. On passe ainsi de tous les stades du baiser (tendres, violents, passionnés, indifférents), aux gestes qui les accompagnent (frôlement d'épaules, haussement de sourcil, main et langue baladeuses, bouche dédaigneuse), en passant par les nuances des bouches, des nuques, des nez, des visages, des murs qui servent d'arrière-plan, tous modulés par la source lumineuse artificielle. Le plan est tantôt serré, tantôt plus large; les visages sont vus en entier ou en partie et les corps sont parfois dans le champ, parfois hors champ, détournant par moments notre regard du centre. De plus, la profondeur de champ est limitée à une mise au point déterminée à l'avance : selon leur emplacement dans le champ, les corps et les visages sont parfois nets, parfois flous (dans l'un des baisers, une main sur l'épaule de l'embrassé est la seule partie nette de l'image). Et le grain de la peau finit par se confondre avec le grain de la pellicule. Car si le peintre Warhol tente d'aborder la surface, le format de la toile, l'échelle et les proportions, le cinéaste, quant à lui, interroge et redéfinit la nature fondamentale du cinéma (préoccupation essentielle du cinéma expérimental), tente d'en préciser les contraintes et de ramener les films à leur surface : le grain de la pellicule (sans parler des traces causées par le temps, la neige créée par les dépôts de poussière qui modifie le son même de la pellicule), nous mettant alors en rapport

avec la matérialité du film⁴⁸.

Principal instigateur du cinéma structurel, Warhol allie ainsi le cinéma expérimental et le cinéma des premiers temps. Par l'utilisation du plan-séquence fixe, il retourne précisément au cinéma des origines (avant l'imposition de la narration et du montage) et revient à une esthétique de l'attraction et de la monstration. Dans la fixité et le silence, il opère un choc de la reconnaissance, de la redécouverte. Mais le plan-séquence fixe et le plan décentré chez Warhol, hérités du cinéma des premiers temps, influenceront aussi d'autres cinéastes structurels.

1.2.4 *Eureka* et *Tom Tom the Piper's Son* : la richesse infinie du cinéma des origines

Certains cinéastes structurels tentent ainsi d'exploiter en profondeur ce « côté grouillant et confus » propre au « trop plein d'information » du cinéma des premiers temps, en retravaillant directement les films mêmes. S'inscrivant dans le concept burkien de « reconnaissance » et de « redécouverte », *Eureka* (Ernie Gehr, 1974) et *Tom Tom the Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969), véritables travaux d'archéologie, revisitent en effet chacun un film des premiers temps pour nous faire découvrir leur face cachée.

⁴⁸ Notons toutefois que dans ses œuvres plus récentes, et on n'a qu'à penser à *Chelsea Girl* ayant recours à deux écrans, Warhol inventorie plutôt, comme le note Gregory Battcock dans *Andy Warhol, cinéma* « les servitudes qui pèsent encore sur cette forme d'art : notamment des phénomènes physiques comme les deux types d'images distinctes (rétinienne et cérébrale), ou les particularités de la salle, de la projection et de l'écran » (Blistène 1990, p. 229).

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 7:
A trip Down Market St. Before the Fire (1905)

Figure 8:
Eureka (Ernie Gehr, 1974)

[Illustration retirée]

Figure 9:
Tom Tom The Piper's Son (Ken Kacobs, 1969)

Eureka (voir figure 8) est le refilmage du film-panorama⁴⁹ *A trip Down Market St. Before the Fire* de 1905 (voir figure 7) montrant un plan unique enregistré du devant d'un tramway

⁴⁹ Le « film-panorama » est un genre courant dans le cinéma des premiers temps dans lequel le cinématographe capte des paysages urbains ou naturels à bord d'un moyen de transport : bateau, train, tramway, voiture, etc.

en mouvement sur la célèbre Market Street à San Francisco. La manipulation de Gehr par rapport au film d'origine, réalisée à l'aide d'un projecteur analytique, consiste en la réimpression de chaque photogramme six ou huit fois (tout en en éliminant certains), et en l'augmentation des contrastes : ceci permet d'étirer la durée du film (de 8 minutes à 30 minutes), de souligner les fluctuations de lumière en atténuant le tempo du défilement des images. Pour *Tom Tom...* (voir figure 9), Ken Jacobs, quant à lui, re-photographia une version du film du même nom de 1905 de la société Biograph, réalisé par Billy Bitzer (futur opérateur de Griffith). Jacobs ralentit, détailla, répéta et grossit les images jusqu'à leur grain. La courte vue d'origine, d'une durée de huit minutes, s'étend ici sur 115 minutes. Comme le note Gunning à propos du film de Jacobs, mais tout autant applicable à celui de Gehr : « En rompant le ronronnement automatique des vingt-quatre images par seconde, Jacobs ramène le cinéma à sa préhistoire, la décomposition du mouvement par Marey et Muybridge » (Gunning 2006b, p. 45). Comme il s'agit d'un travelling-avant, le choix d'*Eureka* dans notre corpus pourrait porter à confusion. Mais si dans le film d'origine, l'une des attractions principales vise la reproduction du mouvement, celui de Gehr, qui « suspend l'apparente continuité de l'illusion du mouvement [...] en dirigeant notre attention sur les photogrammes individuels plutôt que de les laisser disparaître dans le flou du mouvement » (Gunning 2008), vise à créer « une sorte de rythme bégayant, presque statique, étirant la longueur du film tout en atténuant son tempo » (*Ibid.*). Le refilmage fait aussi en sorte que chaque photogramme apparaisse brièvement immobile. Gunning ajoute :

Aussi, en inversant (c'est-à-dire en dirigeant notre attention sur les photogrammes individuels plutôt que de les laisser disparaître dans le flou du mouvement) et en

détruisant presque l'illusion du mouvement, Gehr nous autorise à refaire l'expérience de sa dimension miraculeuse, de sa surprise permanente. *Eureka* nous replace dans la position de ces premiers spectateurs de l'invention des Lumières qui s'exclamaient avec ravissement dès que l'image projetée se mettait en mouvement (*Ibid.*)

De plus, les ralentis opérés à la fois par Gehr et Jacobs, ajoutés à la quasi-fixité du cadre, nous forcent non seulement à prendre conscience de l'illusion du mouvement mais aussi à remarquer la richesse intrinsèque de ces plans. La vie d'antan, remplie de surprises et d'énergie, renaît ainsi devant nous, permettant aux images de faire émerger des détails inaperçus, dissimulés, masqués et aux secrets de se révéler d'eux-mêmes. Si dans *Eureka*, le pouls de la vie urbaine inonde le cadre, nous faisant alors porter attention aux flux de la circulation routière et à ses nombreux détails, *Tom Tom* se focalise sur le détail d'un carnaval fantasmagorique. Mais dans les deux cas, l'œil est toujours happé par les quatre coins du cadre. Bien qu'il y ait un point de fuite dans *Eureka* (la fin de la rue, soit le moment où le film s'achève), il y a toujours quelque chose qui tire notre regard hors du centre, « le flux de la vie se dévers[ant] à l'intérieur ou à l'extérieur des bords de l'image, disparaissant ou s'y introduisant » (Gunning 2008). Comme le dit Gunning, il s'agit d'un survol

quasi-encyclopédique des attractions visuelles de l'époque : les moyens de transport urbains, la démarche et le transport des citadins, des signaux écrits, des bouts d'affiches publicitaires et le défilé de l'architecture. Le cadre de la caméra semble aspirer comme avec un aimant tout matériel apte à captiver le regard, puis de le balayer au-delà de ses quatre coins (*Ibid.*).

Pour *Tom Tom*, Jacobs analyse comme à la loupe certaines scènes pendant de longues

minutes, les extirpent, comme l'écrit Burch « de leur simultanéité pour voir non seulement le centre narratif de l'image, mais aussi tous les signes autour, pendant, avant et après qui en constituent le site, l'occasion, etc. » (Burch 1991, p. 147). En disséquant une vue animée des premiers temps et en s'insinuant dans les images, Gehr et Jacobs la font renaître et démontrent « que la caméra avait déjà tout saisi, pourvu que l'on sache où et comment regarder » (Gunning 2006b, p. 49).

Refusant l'imposition d'un mode de lecture linéaire et centré (hérité en cela de la perspective occidentale), le plan-séquence fixe permet aux images de se révéler d'elles-mêmes. Il laisse le spectateur vaquer à sa guise sur la surface de l'image et l'invite à construire une expérience individuelle, personnelle de l'œuvre qu'il a sous les yeux. Il oblige ainsi le spectateur à assumer sa véritable fonction d'observateur et de participant, le force à balayer l'image, à repérer lui-même les détails substantiels, à opérer son propre montage, son propre découpage technique, c'est-à-dire à porter attention aux détails au lieu de voir cette « lecture » lui être imposée par le montage et les mouvements de l'appareil. Chaque mouvement, chaque détail, même les plus intimes, sont alors captés par le spectateur et révèlent un sens nouveau. Le plan-séquence fixe active ainsi l'autonomie de regard du spectateur et retrouve la conception de la vue du cinéma des premiers temps, lequel n'était pas encore soumis à l'imposition d'une lecture spectatorielle rationnelle et universelle des images animées.

Pour conclure, le plan-séquence fixe permet à Warhol d'effectuer un retour aux origines du cinéma, tout en inspirant un courant cinématographique d'avant-garde. De ce point de vue, Warhol et les cinéastes structurels offrent ce que l'on pourrait appeler une méta-histoire⁵⁰ du cinéma. Comme le dit Testa :

I treat avant-garde films as pedagogical interventions, as works that allow us to see cinema again, in places and at levels where we had ceased to see it. In the idiolect of semiotics [...], the avant-garde cinema is here regarded as the metalanguage of early cinema (Testa 1992, p. 19).

Ainsi, que ce soit pour l'absence de narration, la projection-événement, le refus de la coupe jusqu'à l'épuisement de la pellicule, l'effet d'extériorité, Andy Warhol rejoint la conception du plan de la vue animée et sa centrifugalité, s'inscrivant dans un procédé de redécouverte et d'enchantement. Héritiers du cinéma des premiers temps, le plan-séquence fixe et le plan décentré lui permet de retourner précisément au cinéma des origines tout en inspirant d'autres cinéastes expérimentaux (Gehr, Jacobs, Snow, etc.). Warhol et les cinéastes structuraux non seulement maintiennent la continuité de perspectives esthétiques primitives, mais redécouvrent aussi les définitions fondamentales du cinéma, les renouvellent. Car le cinéma, c'est avant tout de la durée, de l'espace, de la pellicule (tout le cinéma expérimental s'acharne à exploiter ces éléments cinématographiques essentiels).

⁵⁰ Expression empruntée à Hollis Frampton dans son texte « Notes et hypothèses à partir d'un lieu commun » (Frampton 1997). Selon Frampton, le « méta-historien » du cinéma doit « inventer une *tradition*, c'est-à-dire un ensemble maniable et cohérent de monuments discrets qui implantent dans le corps grandissant de son art une unité résonante. De telles œuvres peuvent ne pas exister, il est alors de son devoir de les faire. Ou elles peuvent exister quelque part *en dehors* de l'enceinte intentionnelle de cet art (par exemple, dans la préhistoire de l'art du cinéma, avant 1943). Il faut alors qu'il les refasse » (Frampton 1997, p. 135-136).

Le cinéma structurel est parvenu à exercer une influence remarquable sur les cinéastes expérimentaux mais aussi sur les cinéastes œuvrant dans les marges du cinéma commercial européen et américain, où nous retrouvons, ce n'est pas un hasard, la figure du plan-séquence fixe. Nous nous concentrerons alors, dans le chapitre qui suit, à l'emploi du plan-séquence fixe dans *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman.

2. *Jeanne Dielman* et l'héritage du cinéma stucturel

Présent, comme nous l'avons vu, dès le cinéma des premiers temps dans les films à prise de vue unique, le plan-séquence fixe constitua la norme formelle de la production cinématographique et réapparut significativement plusieurs décennies plus tard entre autres avec Andy Warhol et les cinéastes structurels qui exacerbèrent une tendance majeure du cinéma moderne, celui de la lenteur, de l'image-temps. Dans notre généalogie du plan-séquence fixe, nous avons jusqu'à présent esquivé l'apport du néo-réalisme et du réalisme bazinien afin de mieux entreprendre, dans ce présent chapitre, des parallèles et des oppositions avec le principal film étudié.

Il s'agira alors ici d'analyser principalement *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, œuvre au croisement entre cinéma moderne et cinéma expérimental, anti-illusionnisme et réalisme, figuration et abstraction. Le choix de cette œuvre apparaît fondamental quant à notre sujet ; *Jeanne Dielman* est en effet devenu l'emblème, le film-clé du dispositif plan-séquence fixe (au même titre que *L'arche russe* l'est pour le plan-séquence mouvant, *Citizen Kane* et *La règle du jeu* pour la profondeur de champ, etc.). Nous verrons de quelle manière le dispositif mis en place par Akerman tente de poursuivre les préoccupations des cinéastes structurels tout en prolongeant une certaine idée du cadre du cinéma des premiers temps. Pour ce faire, nous présenterons d'abord le film étudié, tenterons de définir dans quel contexte artistique il s'inscrit (cinéma expérimental, cinéma moderne, néo-réalisme, art minimal) et analyserons les notions suivantes : l'événement, l'action, l'expérience du temps, la durée, l'espace, le hors champ

et l'environnement sonore, tout en entreprenant des comparaisons avec l'œuvre filmique de Warhol.

2.1 Présentation du film

Cinéaste belge œuvrant à la fois dans le cinéma de fiction (*Je, tu, il, elle*, 1974; *Les rendez-vous d'Anna*, 1978 ; *Toute une nuit*, 1982), dans le cinéma documentaire (*Sud*, 1998; *Un jour Pina a demandé...*, 1983; *De l'autre côté*, 2003) et connue plus récemment pour ses installations (*D'est : au bord de la fiction*, 1995 ; *Woman Sitting After Killing*, 2001), Chantal Akerman est célèbre pour son dispositif du plan-séquence quasi toujours fixe, frontal, large et symétrique, qui parcourt l'intégralité de son œuvre dès son premier court-métrage (*Saute ma ville*, 1968). En 1975, à l'âge de 25 ans, Chantal Akerman écrit, réalise et produit son deuxième long-métrage *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, œuvre maîtresse et mature d'une perfection conceptuelle alliée à une grande maîtrise technique. Film immense et fondateur, emblème des militantes féministes, ce chef d'œuvre au féminin influence encore aujourd'hui multiples cinéastes contemporains majeurs⁵¹.

⁵¹ On n'a qu'à penser au dialogue entre Gus Van Sant et Todd Haynes, paru dans *Chantal Akerman; Autoportrait en cinéaste*, publié par les *Cahiers du cinéma* et le Centre Pompidou, où les deux cinéastes considèrent *Jeanne Dielman* comme l'une des scènes originelles de leur cinéma. Gus Van Sant confie : « *Quand j'étais enfant*, je pense que j'ai observé ma mère très longuement quand elle était dans sa cuisine, et voilà qu'un cinéaste vous communiquait quelque chose à travers cette expérience, vous montrait directement une expérience, une expérience banale, qui vous laissait sans voix » (Akerman 2004, p. 179). À ce sujet, certains ont noté les multiples ressemblances entre *Elephant* et *Jeanne Dielman : La lettre à Élise* de Beethoven, redondance des mêmes gestes et actions jusqu'à ce qu'une violence inouïe vienne du coup en perturber l'ordre, caméra à la fois mécanisée et autonome qui perd parfois les personnes (Lalanne 2007).

Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles ; titre en forme d'adresse postale pour trois jours de la vie de Jeanne Dielman, ménagère belge, veuve ordonnée entre deux âges, mère dévouée d'un fils de 17 ans, prostituée à domicile⁵². Et titre qui définit et circonscrit Jeanne Dielman par l'espace qu'elle occupe, son appartement où elle s'adonne à des tâches d'intérieur selon un emploi du temps immuable, répété jour après jour, suivant le même rituel domestique : préparation du petit-déjeuner, lavage de la vaisselle, prise du bain, lavage du bain, cirage des souliers, visite d'un client, achat pour le souper, préparation du souper, épluchage des pommes de terre, lavage de la vaisselle, etc. Mais lors de la deuxième journée, Jeanne fait trop cuire les pommes de terre, ce qui du coup dérègle cette mécanique sans vie, ce calme apparent. S'ensuivra une série d'échecs, de ratages, jusqu'à la finale où Jeanne assassine l'un de ses clients⁵³. Jeanne, symbole de la femme, femme à tout faire, femme entière et totale⁵⁴ emmurée dans le néant d'une existence morne et répétitive. Et au centre de ce ballet domestique réglé au quart de tour : l'actrice Delphine Seyrig,

Notons que ce court article de Lalanne, paru sur le site internet des *Inrocks*, nous sera utile puisqu'il interroge rétrospectivement la cinéaste sur son œuvre.

⁵² Comme chez Godard, Chantal Akerman montre la prostitution allégoriquement, en tant que système sémiologique : l'état de Jeanne Dielman est celui de toutes les femmes dans les sociétés gérées par l'homme. Le lecteur intéressé par ce type d'analyse pourra se référer au cinquième chapitre de *Nothing Happens. Chantal Akerman Hyperrealist Everyday* de Ivone Margulies (1996, p. 128-148) où l'auteure s'attaque longuement aux implications sociales de la prostitution, faisant dialoguer *Jeanne Dielman* et *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (Godard, 1967).

⁵³ Plusieurs critiquèrent acerbement cette fin ouverte, dont Marguerite Duras qui considérait pourtant le film comme étant le premier chef d'œuvre cinématographique réalisée par une femme. Quant à Chantal Akerman, on lui demande dans *Les Inrocks*, 32 ans après la sortie du film, pourquoi Jeanne Dielman tue l'homme qui la fait jouir : « Elle tue le phallus. Elle pense que ça ne se reproduira pas. Et elle jouit une seconde fois. Cette jouissance défait l'ordre de son monde. Jusque-là, le plaisir tenait dans la reconduction quotidienne des mêmes rituels. Si on touche à ça, si quelque chose surgit en dehors de la ritualisation de son existence, alors elle devient folle » (Lalanne 2007).

⁵⁴ Dans son analyse « Reflections on *Jeanne Dielman* », Marsha Kinder écrit « In male-dominated action films, women are either passive sex objects or destructive sirens, victims or maniacs, mothers or whores. Jeanne is all of these things, yet these actions and roles do not define her adequately or completely » (Kinder 1977, p. 4).

utilisée en contre-emploi⁵⁵, transformée en son contraire par Akerman. En parlant de l'actrice, la cinéaste confie : « Une femme comme elle ne devrait pas occuper cette place-là et cela expose dans la plus grande clarté en quoi consiste cette place-là. Delphine ne correspond pas au stéréotype de la petite ménagère. Alors elle est toutes les femmes. Et en premier lieu, celle qu'on voit » (Lalanne 2007).

3h20 de temps cinématographiques pour 72 heures de l'existence de Jeanne Dielman où elle (et du coup la caméra) reste confinée à son appartement où tout est trop propre et rangé, la plupart des scènes du film - hormis les promenades du soir et les pauses diurnes (au café, au bureau de poste, dans les magasins) - se situant dans ce lieu clos. Prisonnière de son appartement, Jeanne semble l'être tout autant du monde extérieur⁵⁶, de la ville de Bruxelles (ville dont on voit seulement, et très rapidement, des cafés, des rues et des magasins), car ses sorties au dehors ne semblent pas excéder le périmètre des courses le jour et le tour du pâté de maison le soir. Film féministe, portrait féminin, observation d'une femme aliénée par son environnement vide de mot et de sens, critique de la femme définie par les structures socio-économiques⁵⁷, *Jeanne Dielman* est surtout une réflexion sur

⁵⁵ Toujours dans *Les Inrocks*, Lalanne écrit : « Avant d'incarner Jeanne Dielman, Delphine Seyrig était dans le cœur des cinéphiles la femme spectrale hantant dans sa robe de plumes les couloirs de *L'Année dernière à Marienbad*, la bourgeoise en tailleur Chanel qui illuminait la vie d'Antoine Doinel, dans *Baisers volés*, la marraine de *Peau d'âne*, à la fois fée et féministe. Éthérée, irréaliste, infiniment sophistiquée, Seyrig est une sorte de contre-casting absolu, l'actrice qu'on imagine le moins en train de peler une pomme de terre dans un tablier bleu gris » (Lalanne 2007).

⁵⁶ La direction photo et la conception sonore du film - recréant pour le premier les lumières de phares automobiles et pour le second, le bruit du trafic - viennent toujours nous rappeler le monde extérieur dans les scènes tournées à l'intérieur. Et inutile de préciser qu'aucune rue de Bruxelles est capable de déclencher une telle chorégraphie lumineuse et sonore.

⁵⁷ On peut voir toutefois que le portrait d'Akerman est assez nuancé. Comme le remarque Marsha Kinder, en parlant de la scène au café où Jeanne boit un café et où une autre femme est assise à côté d'elle : « Yet, we

l'aliénation de la routine et de l'ordre de la ménagère de même qu'une réelle leçon de cinéma.

2.1.1 *Jeanne Dielman* et les écrits

Lorsqu'on aborde l'esthétique akermannienne, on s'en tient le plus souvent à des questions relatives au corps au cinéma (Gilles Deleuze⁵⁸), au cinéma des femmes (Ruth Perlmutter⁵⁹), au cinéma féministe (Teresa de Laurentis⁶⁰) ou au cinéma moderne. Peu d'auteurs ont rapproché son esthétique des conceptions propres au cinéma expérimental ou en tant que poursuite formelle du cinéma structurel. L'une des seules analyses étoffées à ce sujet

learn a great deal by observing the two women – Jeanne looking vacantly and distractedly around the room and leaving abruptly, while the other woman smokes, reads, writes, and observes Jeanne critically. The other woman would be defined by her culture as more masculine both in behaviour and appearance ; yet she clearly has her own center and a life that is not empty like Jeanne's. We see that not all women in Brussels are caught in the same trap » (Kinder, p. 6)

⁵⁸ *L'image-temps* (Deleuze 1985, p. 255-256)

⁵⁹ Perlmutter, Ruth. 1980. « Feminine Absence : A Political Aesthetic in Chantal Akerman's *Jeanne Dielman* ». *Quartely Review of Film Studies*, n° 4 (printemps), vol. 2, p. 125 et Perlmutter, Ruth. 1979. « Visible Narrative, Visible Woman ». *Millenium Film Journal*, n° 6 (printemps), p. 18-30.

⁶⁰ Il est à noter que certaines monographies sur le cinéma féministe accordent une grande place à l'œuvre d'Akerman, dont celle de de Laurentis, *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington : Indiana University Press, 1984). Mentionnons aussi Kuhn, Annette. 1994. *Women's Pictures : Feminism and Cinema*. Londres : Routledge et Mayne, Judith. 1990. *The Woman at the Keyhole : Feminism and Women's Cinema*. Bloomington : Indiana University Press. De plus, multiples articles analysent *Jeanne Dielman* sous l'angle féministe, dont Doane, Mary Ann. 1981. « Woman's Stake : Filming the Female Body ». *October* n° 17 (été), p. 23-36. ; Longfellow, Brenda. 1989. « Love Letters to the Mother : The Work of Chantal Akerman ». *Canadian Journal of Political and Social Theory*, n° 13, vol. 1-2, p. 73-90. ; Bergstrom, Janet. 1977. (« *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, by Chantal Akerman ». *Camera Obscura : A Journal of Feminism and Film Theory* n° 2 (automne), p. 114-118. *Jeanne Dielman* pourrait ainsi être une revanche du sexe féminin : ici, le spectateur masculin n'a d'autres choix que de regarder en intégralité les tâches ménagères qu'il a trop souvent déléguées à la femme. On a longtemps accolé le terme « féministe » aux films d'Akerman, autant dans leur contenu que dans leur forme. La cinéaste a cependant toujours refusé cette étiquette : « I think it is poor and limiting to think of my films as simply feminist. You wouldn't say of Fellini film that it's a male film... When people say there is a feminist film language, it is like saying there is only one way for women to express themselves. [...] It was a good idea to think about what a feminist film is, but I don't believe in the end it means very much » (Barrowclough 1984 p. 105).

demeure « Jeanne Dielman : Cinematic Interrogation and ‘amplification’ » de Ben Singer parue dans le *Millenium Film Journal*⁶¹. En effet, l’essai de Singer esquive rapidement l’éternelle question de la fusion de la forme et du fond⁶² pour se concentrer en profondeur sur l’influence de l’avant-garde américaine et de l’avant-garde européenne dans *Jeanne Dielman* en s’interrogeant sur le montage, la position de la caméra, le son et la construction narrative. Comme Singer le précise, Akerman est influencée par les deux cultures, passant son temps autant à Paris qu’à New York. Et en ce qui concerne l’influence du cinéma d’avant-garde européenne, Singer s’en tient souvent à des considérations un peu trop générales, expliquant par exemple que la fin ouverte de *Jeanne Dielman* renvoie aux fins ouvertes des films européens des années soixante (*Les 400 coups, Le désert rouge, L’éclipse*) (Singer 1989, p. 75). Ainsi, c’est surtout l’ouvrage *Nothing Happens ; Chantal Akerman’s Hypperrealist Everyday* de Ivone Margulies qui demeure essentiel quant à nos préoccupations. Selon l’auteure, *Jeanne Dielman* hésiterait entre « Depection of drama and the depiction of the surface of things » (1996, p. 3), et afficherait une image entre « ‘concret/materialist’ status and its ‘naturalist/representational’ one » (*Ibid.*). Margulies définit elle-même la thèse de son essai: « *Nothing Happens* traces the shift from showing to inscribing – from the recording impulse of neorealist aesthetics to the subversive energy of Warhol’s minimal/hyperrealist production of simulacra » (*Ibid*, p. 20)⁶³. Et le cinéma

⁶¹ Mentionnons aussi « Primitivism and the Avant-Gardes : A Dialectical Approach » de Noël Burch (1986, p. 483-506) qui, en quelques lignes, rapproche *Jeanne Dielman* du cinéma structurel et du cinéma des premiers temps).

⁶² Par exemple, le plan-séquence fixe dans *Jeanne Dielman* traduit l’enfermement casanier, l’aliénation de la femme dans la société, etc.

⁶³ Notons aussi que l’auteure s’intéresse à plusieurs composantes du cinéma d’Akerman : rapprochement entre le travail de la cinéaste et celui des documentaristes féministes des années 70 qui visent la représentation

d'Akerman serait en fait « an alternative to both an analogical realism (like neorealism, for instance) and a realism of ideas (such as Jean-Luc Godard's anti-illusionistic project) » (*Ibid.*, p. 42).

2.2 *Jeanne Dielman* et le croisement de conceptions artistiques diverses

2.2.1 Le refus du naturalisme et la distanciation

Jeanne pèle les pommes de terre, met la table, sert son fils, soupe avec son fils, débarrasse la table, fait la vaisselle, range la cuisine, déboutonne sa robe, prend son bain, se coiffe, défait son lit, s'endort, refait son lit, se lave, s'habille, cire les chaussures de son fils, prépare une escalope panée, met la table, sert son fils, etc. Si les gestes et actions du film appartiennent au domaine de l'hyper-quotidienneté, la mise en scène, quant à elle, est aux antipodes du naturalisme et de l'identification spectatorielle, loin derrière la transparence du réalisme classique de la formule hollywoodienne. Et par la rigueur calculée de chacun de ses cadrages, par le choix d'une actrice aussi distancée et par l'immobilité et la longue durée des plans, *Jeanne Dielman*, selon Margulies, est un film anti-illusionniste, une œuvre hyperréaliste⁶⁴ (Margulies 1996, p. 7). Par exemple, les ocres et les bleus clairs privilégiés

de la collectivité (chapitre 4), l'auto-représentation de soi et l'usage du texte (chapitre 5), l'esthétique postmoderne des années 80 avec l'utilisation des chansons, la structure du soap opera, etc. (chapitre 6).

⁶⁴ Notons toutefois que certains auteurs féministes, dont Ruby B. Rich, rejette le terme « hyperréalisme » pour *Jeanne Dielman* parce qu'il demeure en relation avec la tradition du réalisme cinématographique, lequel « has never included women in its illeged veracity » et parce que « the comparison with superrealist (or hyperrealist) paintings obscures the contradiction between their illusionism and Akerman's anti-illusionism » (Rich 1985, p. 346-347).

par la direction photo, signée Babette Mangolte, refusent le naturalisme et accentuent l'atmosphère angoissante de cet univers concentrationnaire. Et les lumières de la ville, qui brillent de tout leur feu dans le salon une fois la nuit tombée, confèrent au film une part d'étrangeté et de surnaturel, proche de l'univers de la science-fiction.

Dans son texte « Primitivism and the Avant-Gardes : A Dialectical Approach », Noël Burch rattache la distanciation spectatorielle dans *Jeanne Dielman* à celle du cinéma des premiers temps:

Furthermore, Akerman studiously avoids any direct matching, inconceivable in the Primitive Cinema, indispensable to the principle of camera ubiquity in the Institution. The association of these attitudes produces one of the most distanced narrative films of recent years, recreating to a large extent the conditions of exteriority of the Primitive Mode (the sparseness of speech seems to be a further contributing factor here), positioning the spectator once again in his or her seat, hardly able because hardly enabled to embark upon that imaginary journey through diegetic space-time to which we are so accustomed, obliged ultimately to reflect on what is seen rather than merely experience it (Burch 1986, p. 504).

Ainsi, les longs plans-séquences et le refus de l'ubiquité de la caméra font de *Jeanne Dielman* non seulement une œuvre distancée, extériorisée mais une œuvre qui s'interdit aussi toute causalité émotive chez les personnages, toute exhibition et réalisme psychologiques, Akerman rejetant tout dialogue surexplicatif. Les rares dialogues, sans véritable conflit ni tension, paraissent récités, théâtraux, dédramatisés⁶⁵, et semblent

⁶⁵ En ce sens, on a souvent rapproché la direction d'acteur chez Akerman à la méthode de Bresson, analyse certes plausibles, quoique la cinéaste, qui se définit comme une cinéphile « qui ne retient pas les films », nie l'influence dans une entrevue accordée à Frédéric Strauss : « Voir *Pickpocket*, c'est faire une expérience qui vous marque pour le restant de votre vie. Et je n'ai jamais imaginé que ça puisse être joué autrement. Après,

davantage ressembler à une suite de monologues collés bout à bout qui ne nous apprennent, au final, que très peu de choses sur Jeanne. Car en effet, nous ne savons pratiquement rien sur le personnage ; nous savons qu'elle a une sœur au Canada par l'entremise des lettres et des cadeaux outre-Atlantique qu'elle reçoit. Et nous savons qu'elle est veuve. Seule l'image, comme une certaine tendance du cinéma qui lui est contemporain – on n'a qu'à penser à Antonioni – nous donne accès à sa psychologie. Comme le remarque Marsha Kinder :

The most important omission is the access to what is going on inside of Jeanne's mind – there are no voice-overs, no soliloquies, no subjective inserts, and minimal dialogue. We see only her external surface and, if we are to understand her behaviour and her experience, we must "guess the unseen from the seen".[...] When Jeanne is silent and alone, we watch her sitting in a comfortable chair, breathing faster than usual and shifting her eyes more rapidly ; we know she is trying desperately to think of something to do (Kinder 1977, p. 6)⁶⁶.

Impassible et insaisissable, Jeanne Dielman reste un mystère, une énigme que le film se refuse à élucider. Et c'est là toute la complexité du personnage : il est en effet étonnant qu'une femme a priori si rangée et conservatrice se prostitue et assassine l'un de ses clients. Et à aucun moment dans le film (hormis peut-être chez le cordonnier où elle dira, en parlant de son fils : « qu'est-ce que je ferais sans lui? ») Jeanne n'apparaît en tant que personnage

on m'a parlé du modèle et de cette fameuse méthode... Je comprends très bien que Bresson ait eu besoin de ça pour atteindre l'essentiel, pour se laver du naturalisme et aussi du théâtral – car quand on échappe au naturalisme on tombe souvent dans le " théâtral ", entre guillemets car il faut encore s'entendre sur ce qu'est le théâtral. Je comprends très bien tout ça. Mais la direction d'acteurs ne m'a pas frappée la première fois [...] » (Strauss, s.d.).

⁶⁶ Quant à ce refus de psychologie, la cinéaste s'exprime : « You will never know what is happening in her mind and in her heart. I don't know either. It is not Jeanne Dielman's secret, it's Delphine secret » (Akerman 1983, p. 59).

attachant, mère dévouée ou protagoniste cinématographique « normal » qui favoriserait l'identification spectatorielle.

Et tout ce qui constitue les rejets habituels du cinéma classique (le temps nécessaire pour mettre la table, pour cirer une paire de chaussure, pour nettoyer ses oreilles à l'aide d'un gant de toilette, etc.) devient la matière même du film qui s'éternise pendant plus de trois heures, mettant à mal les canons du cinéma traditionnel, formatés dans leur durée et dans leur narration.

2.2.2 L'avant-garde new-yorkaise

Jeanne Dielman, en ce sens, entretient des liens étroits non seulement avec le cinéma moderne (comme nous le verrons bientôt) mais aussi avec le cinéma expérimental. Et si l'on peut rapprocher l'œuvre d'Akerman d'une certaine manière de faire du cinéma expérimental – et particulièrement du film structurel-, c'est d'abord parce que ce dernier vise à mettre de l'avant les spécificités du médium cinématographique. En effet, *qu'est-ce que le cinéma expérimental* sinon le cinéma même, un « cinéma pur », un « cinéma de recherche »? On se rappelle d'ailleurs la célèbre expression de Dominique Noguez : « Cinéma ~~expérimental~~ »⁶⁷. Bien que *Jeanne Dielman* s'inscrive dans un contexte de

⁶⁷ Noguez ouvre d'ailleurs ainsi son essai publié en 1979 : « le cinéma que l'on veut ici célébrer est difficile à qualifier. En vérité, il n'a pas besoin de qualificatifs : c'est le cinéma même. C'est à partir de lui – qui est ce qu'il y a de vivant et d'essentiel dans l'art des images animées et sonores – que les autres films doivent se situer, comme c'est à partir de Rimbaud, de Cézanne ou de Bach que doivent se situer les romans de gare, les

production et de diffusion plus « académique », « standard »⁶⁸ (il s'agit d'un long-métrage réalisé en bonne et due forme, avec une équipe de production – réduite - et une célébrité : Delphine Seyrig), il exploite et révèle en profondeur plusieurs composantes intrinsèques du médium cinématographique (temps, durée, espace, son) et tente de libérer le cinéma de ses lois narratives classiques, tout en accordant une grande part aux préoccupations formelles⁶⁹.

Akerman ne cache d'ailleurs pas l'influence du cinéma expérimental sur son travail. Dans un entretien réalisé par Frédérick Strauss, la cinéaste confie: « J'ai été très impressionnée par les films expérimentaux américains⁷⁰. J'ai eu la chance d'arriver en 1971 à New York et de découvrir tout ce qui se passait dans ce petit milieu du cinéma expérimental. Notamment les films de Michael Snow » (Strauss, s.d.). C'est surtout le cinéma underground américain qui influença Akerman, spécialement le cinéma structurel, tel que nous l'avons décortiqué dans le premier chapitre, avec ses quatre caractéristiques énumérées par Sitney⁷¹.

croûtes de place du Tertre, les tubes de l'été » (Noguez 1979, p. 1). On se rappelle aussi la définition du « cinéma d'avant-garde » de Germain Dulac : « tout film dont la technique, utilisée en vue d'une expression renouvelée de l'image et du son, rompt avec les traditions établies pour rechercher dans le domaine strictement visuel et auditif, des accords pathétiques inédits » (Dulac 1994, p. 182).

⁶⁸ Car selon Noguez : « Si expérimenter, c'est chercher et tâtonner, ou bien frayer des voies nouvelles, l'expérimenteur se voue à un certain *retrait* par rapport aux circuits constitués, aux institutions, bref au système. Le concept assez nauséabond de "rentabilité" n'a pour lui aucun sens [...] il ne filme pas pour vendre mais pour le plaisir de créer, pas pour "le" public, ce mythe, mais pour quelques amis, si ce n'est pour lui seul. (Noguez 1979, p. 3).

⁶⁹ Noguez écrit : « est expérimental tout film où les préoccupations formelles sont au poste de commande » (Noguez 1979, p. 3).

⁷⁰ A ce sujet, *News from Home* (1977), qu'on étudiera dans le troisième chapitre, constitue un hommage évident au film structurel. Tourné à New York, ville dans laquelle l'avant-garde américaine - Hollis Frampton, Ernie Gehr, Paul Sharits, Andy Warhol - poussa à l'extrême les notions du temps et de la durée au cinéma, *News from Home* poursuit ainsi les mêmes expérimentations formelles ayant hanté le lieu.

⁷¹ Rappelons-les ici : la caméra fixe, l'effet stroboscopique ou de clignotement (« flicker effect »), la répétition exacte et consécutive d'une même série de plans (films à « boucles ») et le réenregistrement d'images projetées sur écran (Sitney 2002, p. 348).

Et *Jeanne Dielman*, si l'on prend les caractéristiques de Sitney à la lettre, se rapproche du cinéma structurel, d'abord par l'emploi de la caméra fixe. Dans son essai, Singer note que dans les scènes se déroulant dans la salle à manger, la direction photo légèrement psychédélique (qui vise à recréer le trafic urbain extérieur) pourrait faire référence au « flicker effect » (Singer, p. 74). De plus, les nombreuses ouvertures et fermetures des lumières lorsque Jeanne entre et sort d'une pièce, pourraient, à la rigueur, approfondir cet effet. Nous pouvons aussi ajouter « l'effet de boucle », dû aux multiples répétitions d'actions routinières dans le film (brossage de cheveux, prise du bain, préparation du dîner, du café, etc.).

2.2.3 Le cinéma moderne : l'image-temps deleuzienne et le réalisme bazinien

Mais Chantal Akerman, de même que les cinéastes structurels, s'inscrit aussi dans un contexte cinématographique indubitablement moderne qui émerge en Europe dans les années d'après-guerre et exacerbe une tendance esthétique majeure qui lui est contemporaine : celle de la durée, de la lenteur, de « l'image-temps » que l'on retrouve, pour ne nommer qu'eux, chez Antonioni, Bergman, Tarkovski. Dans son essai, Margulies examine les composantes de la représentation du quotidien – « banal events, mundane gestures, actions irrelevant to the plot » (Margulies 1996, p. 26), « nonspecialized labor, private life, unstructured or extrainstitutional activity or thought », (*Ibid.*, p. 23) – entre la fin des années 40 et le milieu des années 70 :

In the period between neorealism and Akerman's films, the intrusion of extraneous elements, or of a different tempo (when the minor event receives an attention involving expanded duration), was shaped as a reality surplus a reality effect. In the films of this period, a number of strategies clearly function to make the everyday and material reality the signifier of the Real: the temporal equality accorded both significant and insignificant events; the programmatic foregrounding of materiality and visual concreteness (Robert Bresson, Straub and Huillet, Akerman) ; the use of amateur actors (De Sica, Zavattini, Jean Rouch, Rossellini) ; the re-enactment of one's own experience (Zavattini, Antonioni, Rouch) ; and the use of real, literal time to depict events (Warhol, Akerman) (Margulies 1996, p. 23).

Margulies départage la conception « réaliste » d'Akerman (sa parenté avec le néo-réalisme) de sa conception « anti-illusionniste » (sa parenté avec Godard). Mais elle n'insiste que très peu sur l'image-temps du cinéma moderne, détour qui ici nous semble primordial.

Dans son ouvrage *L'image-temps*, Gilles Deleuze, à travers l'examen du néo-réalisme italien et de la nouvelle-vague française, examine le renversement, la mutation du cinéma après la guerre. Pour le philosophe, les situations optiques et sonores pures du nouveau régime d'images – qu'il propose d'appeler « l'image-temps » - se substituent aux situations sensori-motrices de l'image-action propres à l'ancien régime (Deleuze 1985, p. 9-10) – « l'image-mouvement », qualificatif auquel il dédia un ouvrage homonyme entier. Dans l'image-temps moderne, le temps ne se soumet plus à l'action et le mouvement se subordonne au temps, plaçant « les sens affranchis dans un rapport direct avec le temps, avec la pensée » (*Ibid*, p. 28). Dans l'image-mouvement, « matrice ou cellule de temps » (*Ibid*, p. 51), « c'est le montage lui-même qui constitue le tout, et nous donne ainsi l'image du temps » (*Ibid*). Au montage-roi de la conception classique offrant une représentation indirecte du temps, en succède un « déjà dans l'image » (*Ibid*, p. 59) : « Il n'y a plus

d'alternative entre le montage et le plan (chez Welles, Resnais ou Godard). Tantôt le montage passe dans la profondeur de l'image, tantôt il se met à plat » (*Ibid.*, p. 59-60).

Le critique et théoricien André Bazin consacra plusieurs études au néo-réalisme et à l'esthétique réaliste d'après-guerre. Selon Bazin, le néo-réalisme proposait une nouvelle forme de réalité :

Au lieu de représenter un réel déjà déchiffré, le néo-réalisme visait un réel à déchiffrer, toujours ambigu ; c'est pourquoi le plan-séquence tendait à remplacer le montage des représentations. Le néo-réalisme inventait donc un nouveau type d'image, que Bazin proposait d'appeler l' « image-fait »⁷²(Deleuze 1985, p. 7).

Pour Bazin, alors que « le montage constituait jadis la matière même du cinéma, le tissu du scénario » (Bazin 2003, p. 76), *Citizen Kane* « marque assez bien le commencement d'une période nouvelle, aussi parce que son cas est le plus spectaculaire et le plus significatif dans ses excès même » (*Ibid.*). Par des voies techniques parfois totalement opposées, des cinéastes comme Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Orson Welles, Robert Flaherty, William Wyler, Albert Lamorisse, Jean Renoir⁷³, ne se préoccupent plus du montage en tant qu'élément esthétique essentiel du langage cinématographique (considération défendue par Metz ou Cook) et visent « à réduire à néant le montage et à

⁷² Dans son texte « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », Bazin définit le concept de l' « image-fait » : « Fragment de réalité brute, en lui-même multiple et équivoque, dont le "sens" se dégage seulement a posteriori grâce à d'autres "faits" entre lesquels l'esprit établit des rapports. [...] ». L'auteur ajoute : « Mais la nature de "l'image-fait" n'est pas seulement d'entretenir avec d'autres "images-faits" les rapports inventés par l'esprit. Ce sont là en quelque sorte les propriétés centrifuges de l'image, celles qui permettent de constituer le récit » (Bazin 2003, p. 281-282).

⁷³ « Le seul », écrit Bazin « dont les recherches de mise en scène s'efforcent, jusqu'à *La Règle du jeu*, de retrouver, au-delà des facilités du montage, le secret d'un récit cinématographique capable de tout exprimer sans morceler le monde, de révéler le sens caché des êtres et des choses sans en briser l'unité naturelle » (*Ibid.*, p. 79).

faire passer dans l'écran la continuité vraie de la réalité » (*Ibid.*, p. 78). Le néo-réalisme s'oppose « aux formes antérieures du réalisme italien par le dépouillement de tout expressionnisme et, en particulier, par la totale absence des effets dus au montage » (Bazin 2003, p. 76-77)⁷⁴.

Mais Bazin rappelle que ce phénomène esthétique était présent dès le cinéma muet, le montage dans les films de réalisateurs comme Eric von Stroheim, F.M. Murnau, Robert Flaherty, Carl Theodor Dreyer ne jouant « pratiquement aucun rôle, sinon celui, purement négatif, d'élimination inévitable dans une réalité trop abondante » (*Ibid.*, p. 66). Et comme l'écrit Bazin :

C'est sans doute surtout avec la tendance Stroheim-Murnau, presque totalement éclipsée de 1930 à 1940, que le cinéma renoue plus ou moins consciemment depuis dix ans. Mais il ne se borne pas à la prolonger, il y puise le secret d'une régénérescence réaliste du récit (*Ibid.*, p. 80).

Ainsi, le néo-réalisme, de même que l'image-temps, offrent une image directe du temps, où le temps ne se soumet plus à l'action. Purs voyants pris dans des situations optiques et sonores pures, les personnages sont maintenant condamnés à l'errance, à la ballade, alors que dans l'ancien régime, ils réagissaient aux situations et le spectateur, s'identifiant à eux, percevait une image sensori-motrice à laquelle il ne pouvait participer. Mais dans l'image-

⁷⁴ L'adoption du plan-séquence chez les cinéastes néo-réalistes répond à une dimension idéologie selon Pasolini, celle de l'espoir : « Si vous observez les films néo-réalistes, vous trouvez qu'il y a beaucoup de plans-séquences. Il y a une forte proportion de plans généraux ou de demi-ensemble. Les gros plans sont très peu, et souvent en fonction de vivacité. Expressive. Et la caractéristique idéologique de ce phénomène stylistique, c'est l'espoir. L'espoir de l'avenir. Et en Italie, c'est une caractéristique de la révolution culturelle marxiste d'après la Résistance. Et cet espoir justifie un certain amour inconditionnel pour l'homme moyen : De Sica, aussi Rossellini et les autres » (Pasolini 1981, p. 45).

temps, l'identification se renverse : le personnage, débordé de toutes parts par ses capacités motrices, devient spectateur qui enregistre plutôt qu'il ne réagit, incapable d'une réponse ou d'une action.

Rejetant le montage et la suppression de temps, obéissant à des schèmes sensori-moteurs simples et confinant les personnages dans des situations sonores et optiques pures, le plan-séquence fixe chez Akerman s'inscrit dans la crise de l'image-action : « l'action flotte dans la situation, plus qu'elle ne l'achève ou ne la resserre » (*Ibid*, p. 11). C'est ainsi dans cette rupture paradigmatique qu'Akerman s'inscrit. Et son dispositif dans *Jeanne Dielman* nous fait voir le temps dans toute sa nudité en exhibant des temps morts et des gestes a priori insignifiants.

C'est alors une conception différente de l'action, de l'événement et de la narration cinématographiques classiques qu'il faut d'abord dégager. En effet, les plans-séquences fixes dans *Jeanne Dielman* limitent la narration filmique, contrairement aux films qui recourent au découpage classique ou encore au plan-séquence mouvant- voire entre autres les plans-séquences hyper-narratifs de *L'arche russe* (Aleksandr Sokurov, 2002), *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958), *The Player* (Robert Altman, 1992), *Snake Eyes* (Brian de Palma, 1998), pour ne nommer qu'eux. Le récit habituel au cinéma entraîne le spectateur dans une temporalité artificielle : celle de l'action. Assistant alors aux seuls temps forts d'une action, aux seuls gestes retenus comme dignes de notre intérêt, le spectateur expérimente un temps qui, comme l'écrit Alain Menil dans *L'écran du temps*, « s'inscrit alors dans le cadre

d'événements, d'actions qui n'ont pas pour centre privilégié la figuration du temps : ils ne se réfèrent en effet au temps que dans la mesure où ils s'insèrent en lui » (Menil 1991, p. 18). Mais la révolution vint avec le néo-réalisme et Antonioni, qui, montrant du début à la fin une action en temps réel, offrait une « étonnante exploitation des temps morts de la banalité quotidienne » (Deleuze 1985, p. 12).

Éloge de la lenteur suivant un scénario a priori dépourvu d'action, un ennui envahissant et un quotidien prosaïque, *Jeanne Dielman*, par la nonchalance asphyxiée de son récit, semble refuser l'histoire⁷⁵ et « l'événement ». Narration transparente pourrait-on dire, désir de laisser les choses et les êtres se dire d'eux-mêmes et désir de leur accorder le temps qu'ils réclament, absence de moments vraiment privilégiés, refus du fil conducteur... Comme le dit Deleuze,

C'est que le schème sensori-moteur ne s'exerce plus, mais n'est pas davantage dépassé, surmonté. Il est brisé du dedans. C'est-à-dire que les perceptions et les actions ne s'enchaînent plus, et que les espaces ne se coordonnent plus ni ne se remplissent. Des personnages, pris dans des situations optiques et sonores pures, se trouvent condamnés à l'errance ou à la balade. Ce sont de purs voyants, qui n'existent plus que dans l'intervalle de mouvement, et n'ont même pas la consolation du sublime, qui leur ferait rejoindre la matière ou conquérir l'esprit. Ils sont plutôt livrés à quelque chose d'intolérable, qui est leur quotidienneté même (Deleuze 1985, p. 58).

⁷⁵ Mais comme le note Yvette Biro dans son essai *Le temps au cinéma : Le calme et la tempête* : « Nous savons qu'écrire une histoire ne relève pas seulement du développement des liens de cause à effet ou de schémas préétablis. Même si en pratique, dans les manuels qui font autorité sur l'écriture de scénario, ce sont ces préceptes qui sont religieusement prescrits. En vérité, les grandes œuvres du cinéma n'ont jamais obéi à ces règles » (Biro 2007, p. 70).

Mais malgré son enracinement dans le cinéma moderne et l'image-temps, *Jeanne Dielman* est réellement annonciateur d'un climax à venir (cliché narratif qui est ici le meurtre du client), offre un récit passionnant, opère une narration de cause à effet (à partir des pommes de terre trop cuites lors de la deuxième journée) et une structure dramatique très calculée et rigoureuse. En effet, comme le remarque habilement Ben Singer : « Exactly half of the film (ninety-five minutes) is devoted to representing the state of calm, and the other half shows the state of disruption » (Singer 1989, p. 71). *Jeanne Dielman* opère ainsi un réel désir d'ordre, de classification et de séparation dans sa structure même : le premier jour, le deuxième jour, le troisième jour. Et dans tous les plans du film - hormis vers la fin où le schéma sensori-moteur s'écroule – Jeanne est en mouvement, occupée à une tâche précise (elle lave, pèle, marche, magasine, prépare, etc.) ou est en position d'attente (elle attend le signal de sa promenade, attend que l'eau bout, attend que le café soit infusé, attend que les pommes de terre soient cuites, etc.).

Lors de la deuxième journée, alors qu'elle a brûlé les pommes de terre, Jeanne attend, attablée avec son fils, que les nouvelles pommes de terre cuisent. « J'ai laissé la viande et les légumes sur un feu doux », dit-elle. Désespérée, elle ne sait pas quoi faire et tente de s'occuper pour combler le temps à attendre : elle replace la nappe, va voir l'état des pommes de terre pour finalement revenir s'asseoir et regarder dans le vide (ce sera d'ailleurs la première fois dans le film où Jeanne ne s'adonne à aucune tâche précise, bien qu'elle attende somme toute la cuisson des pommes de terre). Lors de la troisième journée, alors que son horaire est chamboulé parce que son cadran a sonné plus tôt, Jeanne, de retour

chez elle après ses courses matinales habituelles, semble une fois de plus désorientée, essayant de combler le temps en s'occupant à épousseter les objets qui se trouvent dans le buffet. Après la préparation du repas, elle s'assied dans son fauteuil et c'est alors la première fois qu'elle ne fait strictement rien, propre spectatrice de son existence ennuyante. À partir de cette scène, le film insistera de plus en plus sur des séquences où Jeanne, débordée par ses capacités motrices, contemple le vide, ne s'adonnant à aucune activité, jusqu'au tout dernier plan - le plus long du film (5 minutes 40 secondes) -, après le meurtre du client où les mains et la blouse ensanglantés, elle est assise dans la salle à dîner et affiche sur son visage énigmatique un étrange mélange d'horreur et de paix intérieure⁷⁶.

Jeanne Dielman insiste ainsi sur des gestes quotidiens, des actes filmés dans le présent et dans une durée. Peler les pommes de terre, se coiffer plusieurs minutes devant la glace, préparer le café, etc., deviennent les événements et les actions mêmes du film. Dans son essai, Margulies inscrit *Jeanne Dielman* dans l'hyperréalisme puisque le film « inscribes Akerman's work within the history of cinematic realism, also qualifies its relation to that history » (Margulies, p. 7). Ainsi, *Umberto D* (De Sica, 1952, d'après un scénario de Zavattini) et cette fameuse scène de la bonne, séquence matricielle selon Bazin, vient de force en tête. Comme le dirait Bazin, dans *Jeanne Dielman*, « la vie elle-même [...] se mue en spectacle, pour qu'elle nous soit enfin, dans ce pur miroir, donnée à voir comme poésie » (Bazin 2003, p. 335). Et en ce sens, *Jeanne Dielman* pourrait être la réalisation plus ou moins concrète de ce fameux rêve de Zavattini : « faire un film continu avec quatre-

⁷⁶ Ce plan a d'ailleurs été repris pour une installation de la Biennale de Venise en 2001.

vingt-dix minutes de la vie d'un homme à qui il n'arriverait rien » (Bazin 2002, p. 333-334)⁷⁷. Le film d'Akerman partage en effet avec celui de De Sica ce même côté déroutant de « l'abandon de toutes références au spectacle cinématographique », et une unité de récit qui n'est pas « l'épisode, l'événement, le coup de théâtre, le caractère des protagonistes » mais bien « la succession des instants concrets de la vie, dont aucun ne peut être dit plus important que l'autre : leur égalité ontologique détruisant à son principe même la catégorie dramatique » (Bazin 2002, p. 332-333). Car s'il y a meurtre dans *Jeanne Dielman*, il s'agit d'un événement dramatique qui induit bel et bien le pacte fictionnel du film⁷⁸, mais qui constitue un événement parmi tant d'autres dans l'œuvre. Comme le note elle-même la cinéaste : « When she bangs the glass on the table and you think the milk might spill, that's as dramatic as the murder » (Akerman 1976, p. 120). Ajoutons aussi tous ces petits désastres – la fourchette qui tombe, la perte du café, les cris du bébé – qui viennent déranger l'ordre de Jeanne et qui agissent en tant qu'éléments visuels ou auditifs dérangeants.

Analysant « l'un des sommets du cinéma », soit toujours cette séquence d'*Umberto D* où la bonne, au petit matin, dans la cuisine, noie les fourmis et moule le café, Bazin écrit, en

⁷⁷ Toutefois, contrairement au néo-réalisme, Akerman défie la transcendance symbolique et l'humanisme universel du héros zavatinien.

⁷⁸ Comme le précise Margulies: « In *Jeanne Dielman* the murder scene is crucial in more than one way. First of all it clarifies what a hyperrealist narrative might be. In the film's system, it is the murder scene that displays the highest degree of fictiveness ; in doing so, it sets off the fictional element latent within the literalness of domestic scenes – it foregrounds, in other words, the fictional and illusionary aspect of all the images » (Margulies 1996, p. 83). Margulies ajoute: « the murder scene constitute the transfiguration of the banal – not only of reality, but of narrative » (*Ibid*, p. 98).

parlant du refus de l'ellipse et de la caméra qui se borne à filmer la protagoniste dans « ses menues occupations matinales » :

L'ellipse⁷⁹ est un processus de récit logique et donc abstrait, elle suppose l'analyse et le choix, elle organise les faits selon le sens dramatique auquel ils doivent se soumettre. De Sica et Zavattini cherchent au contraire à diviser l'événement en événements plus petits et ceux-ci en événements plus petits encore, jusqu'à la limite de notre sensibilité à la durée (Bazin 2002, p. 333)⁸⁰.

Dans *Jeanne Dielman*, on assiste à un renversement de la notion même d'action et d'événement : l'événement devient le non-événement, l'action la non-action, nous faisant alors réévaluer les notions mêmes de ce qu'est l'événement et l'action cinématographiques, transformant ces événements en micro-événements, en micro-actions.

Toujours dans son texte « Primitivism and the Avant-Gardes : A Dialectical Approach », Burch rapproche la conception de l'événement dans *Jeanne Dielman* à celle des films Lumière, où dans les deux cas, une personne « doing something (whether it was the Lumière's baby eating breakfast or Dranhem Kneading dough and reciting his monologue, *The Baker*) » (Burch 1986, p. 504). Et par son usage de plans-séquences captant dans leur intégralité des actions banales, par son refus du symbole et d'événements, Akerman se rapproche alors, par ricochet, des expériences-limites de Warhol (évoquant, comme nous

⁷⁹ Notons toutefois qu'il y a des ellipses très concrètes dans *Jeanne Dielman*. Nous en parlerons un peu plus loin...

⁸⁰ Deleuze commentera aussi cette même scène tirée d'*Umberto D* : « voilà que, dans une situation ordinaire ou quotidienne, au cours d'une série de gestes insignifiants, mais obéissant d'autant plus à des schémas sensori-moteurs simples, ce qui a surgi tout à coup, c'est une *situation optique pure* pour laquelle la petite bonne n'a pas de réponse ou de réaction » (Deleuze 1985, p. 8).

l'avons vu, le cinéma des premiers temps mais aussi le néo-réalisme italien⁸¹) qui contribua aussi à démolir les schémas narratifs classiques dans ses premières œuvres (*Eat, Blow Job, Empire*, les *Screen Tests*)⁸². On se rappelle les premiers films de Warhol et sa fascination pour le profondément banal, pour les activités quotidiennes. Ses *Screen Tests*, a priori absents d'événements, captaient une personne en train de « ne rien faire » et où un simple geste ou mouvement (un haussement d'épaule, un clignement d'œil, etc.) devenait un événement en soit. Akerman et Warhol partagent ainsi une même conception du « banal » qui devient représentable. Patrick de Haas note, en citant Mekas :

« Nous commençons à comprendre que nous n'avons jamais vraiment vu quelqu'un se faire couper les cheveux, ou manger. Nous nous sommes fait couper les cheveux, nous avons mangé, mais nous n'avons jamais vraiment vu ses actions. Toute la réalité qui nous entoure devient intéressante *différemment* » (« Notes on Some New Movies and Happiness ». *Film Culture*, n° 37 (été 1966)). Cette fascination pour le processus de la représentation photographique (ou cinématographique) – la chose montrée crûment, sans artifices formels, et qui pourtant se trouve transformée du fait même de devenir une image – intriguait déjà Léger : « le seul fait de projeter l'image qualifie déjà l'objet qui devient spectacle » et « le cinématographe fait cette révolution de nous faire voir tout ce qui n'a été qu'aperçu » (Haas 2005, p. 12).

⁸¹ En effet, en parlant du « New American Cinema » et des films d'Andy Warhol, Pasolini critique : « Culturellement, le nouveau cinéma est une conséquence du néo-réalisme : il tient de lui son culte du document et du vrai. Mais alors que le néo-réalisme s'adonnait avec optimisme, bon sens et bonhomie à ce culte de la réalité en employant des séries de plans-séquences dépendants les uns des autres, le nouveau cinéma renverse les choses : son culte exaspéré de la réalité et les interminables plans-séquences qu'il emploie font en sorte que sa proposition fondamentale n'est plus : "ce qui est insignifiant, est", mais devient : "ce qui est, est insignifiant ". Mais cette insignifiance est ressentie avec une telle rage et une telle douleur qu'elle finit par agresser le spectateur, et, en même temps que lui, son idée de l'ordre, son humain et existentiel amour pour ce qui est. Le bref, censé, mesuré, naturel et aimable plan-séquence du néo-réalisme nous donne le plaisir de reconnaître la réalité que nous vivons tous les jours et nous la fait goûter, au moyen d'une confrontation esthétique, en l'opposant aux conventions académiques. En revanche, le long, insensé, démesuré, monstrueux et silencieux plan-séquence du "new cinema" nous fait prendre en horreur la réalité, par une confrontation esthétique où il s'oppose cette fois au néo-réalisme considéré lui-même comme une académisation du vivre » (Pasolini 1967, p. 29-30).

⁸² Il faut toutefois spécifier que dans ses œuvres plus tardives (*Lonesome Cowboys, Chelsea Girl*, etc), Warhol privilégia des structures plus classiques de narration.

En effet, avant Warhol, une coupe de cheveux, une prise de repas, le sommeil d'un homme, etc., n'avaient encore jamais été montrés aussi longtemps sur grand écran. Et tel est le cas aussi pour les activités ménagères et répétitives dans *Jeanne Dielman*, révélées en intégralité et filmées frontalement, sans mouvements d'appareils et sans coupes, ne laissant du coup aucune échappée au spectateur. Expériences radicales à la « perspective unique et invariable » (Sitney 2006, p. 4), les films de Warhol, comme celui d'Akerman, visent à métamorphoser le banal en représentable, à rendre sublimes les actes du quotidien (tout le *pop art* de Warhol exprime d'ailleurs bien cette idée). Et chez les deux cinéastes, ce qui n'a pas de sens a priori devient l'objet de la représentation. Et l'action se porte sur les moindres détails et « s'étend longuement dans une recreation de celle-ci » (Blistène 1999, p. 94).

2.2.4 L'art minimal

À la frontière du cinéma expérimental et du cinéma moderne, *Jeanne Dielman* s'inscrit aussi dans les conceptions de l'art minimal, l'une des alternatives les plus radicales du modernisme, dont un détour s'impose ici. Il faut ainsi comprendre que ces conceptions de l'événement, de l'action et de la durée, à la fois chez Akerman, Warhol et les cinéastes structuraux, s'inscrivent, une fois de plus, dans un contexte qui leur est contemporain et recourent d'autres domaines artistiques.

On pense par exemple à Beckett en littérature et à ses personnages paralysés dans leur routine et leur morne quotidien, où les dialogues ne sont au service d'aucune action ou

événement⁸³ et où les répétitions, les gestes et les silences viennent ponctuer le discours - on connaît d'ailleurs Beckett pour son côté maniaque des didascalies (qui composent parfois plus de 30% de ses œuvres). Il s'agit là d'un théâtre chorégraphié, comme le cinéma d'Akerman, méticuleux quant au moindre détail de mise en scène (alors que Warhol préconise plutôt l'improvisation sans contrainte et sans trame, prêt à incorporer tout accident).

Figure centrale de la danse postmoderne américaine collaborant à plusieurs reprises avec Merce Cunningham, Yvonne Rainer, quant à elle, tenta de dénoncer les artifices, la virtuosité du spectacle à l'aide de chorégraphies dépouillées à l'extrême, privilégiant un vocabulaire extrait du quotidien avec des actions, des tâches simples, répétitives (marcher, saisir un objet, etc.), appelées « task-oriented actions ». À partir de 1974, Rainer se concentra au cinéma et poursuivit les mêmes idées radicales. Toujours dans l'ouvrage publié par le Centre Pompidou, Rainer confie l'influence de Warhol chez elle: « les premiers films de Warhol (*Thirteen Most Beautiful Women*, *Thirteen Most Beautiful Boys* et *Henry Geldzahler*) m'ont profondément marquée, ce qui est devenu évident quand je me suis mise au cinéma en 1972 » (Blistène 1999, p. 57).

Chez Warhol, Rainer et Akerman, il s'agit de demander à une personne d'effectuer une tâche : marcher, dormir, manger un champignon, laver la vaisselle, etc. Dans *Jeanne Dielman*, les plans-séquences fixes obligent les acteurs à performer en entier les tâches

⁸³ Dans le titre même *En attendant Godot*, c'est la possibilité qu'un événement se réalise.

qu'ils accomplissent devant la caméra. Par exemple, la soupe sera engloutie en entier. Ce sera ensuite au tour des pommes de terre et de la viande. La prise du bain, le cirage de soulier (et du droit et du gauche), la préparation des escalopes pannées (trempage d'abord dans la farine, ensuite dans les œufs et finalement dans la chapelure) sont autant de tâches filmées en intégralité que les acteurs performant devant nous.

Margulies note, en parlant d'Akerman : « She adheres to Yvonne Rainer's move toward a more concrete everydayness in performance, to the choreographer and dancer's minimalist mandate that performance emphasize movement at the expense of psychology » (Margulies 1996, p. 50). L'intérêt de l'histoire de *Jeanne Dielman*, et c'est là tout le principe de l'art minimal où le microscopique prend de la valeur devant l'absence d'autre chose, réside dans la représentation de l'intimité du quotidien, de sa routine, dans l'empilement de gestes ordinaires, petits, banals, et surtout dans leur dérèglement (procédé qui rappelle quelque peu l'humour burlesque). Si le dérèglement s'applique difficilement à l'œuvre de Warhol, vu le principe de « non-évolution » inhérent à ses films, dans *Jeanne Dielman*, il prend le dessus à partir de la deuxième journée lorsque Jeanne fait trop cuire les pommes de terre, premier grand événement avant-coureur qui est le résultat d'une accumulation de micro-événements antérieurs. En effet, toujours lors de la deuxième journée, après la passe avec son client, Jeanne ne remet pas le couvercle de la soupière dans laquelle elle dépose son argent de poche (or, auparavant dans le film, la même action apparaît à trois reprises mais Jeanne prend soin de refermer le couvercle de la soupière). Après avoir déposé son argent de poche, elle se rend dans sa chambre, ouvre les volets, sort de la pièce mais oublie

d'éteindre la lumière. Elle se rend ensuite dans la salle de bain. Une ellipse fait en sorte que nous ne verrons pas la prise du bain comme dans la première journée mais bien uniquement le lavage de la baignoire. Une fois le bain lavé, Jeanne sort de la salle de bain, oublie une fois de plus d'éteindre la lumière, se rend dans la cuisine pour revenir aussitôt dans la salle de bain afin d'éteindre la lumière. Elle revient ensuite dans la cuisine et voilà que les pommes de terres sont trop cuites. Et c'est alors que tout son univers et son horaire parfaitement chronométrés sont chamboulés, que le schème sensori-moteur s'écroule et laisse place, comme nous l'avons vu, à des situations où Jeanne, spectatrice, ne sait plus quoi faire et subit les éléments. Une fois les pommes de terre brûlées, elle regarde le comptoir, la table, le rond du poêle. Déconcertée, elle ne sait pas où poser le chaudron de pommes de terre trop cuites. Elle hésite longtemps, se rend dans les toilettes, revient dans la cuisine, égoutte les pommes de terre et les jette finalement dans la poubelle. Elle se dirige ensuite dans sa chambre pour fermer la fenêtre, réalise qu'elle a laissé la lumière allumée, l'éteint aussitôt, revient dans la cuisine, sort le sac de pommes de terre dans lequel il ne reste plus qu'une seule patate. Finalement, elle prend son manteau pour aller acheter un nouveau sac de pommes de terre.

« Tu es toute décoiffée », lui dira son fils. Réponse : « J'ai laissé trop cuire les pommes de terre ». Le désordre se propage à toutes les autres actions et sont dépendantes les unes des autres jusqu'au meurtre final. S'ensuit ainsi un long enchaînement de désordres où tout manque à sa place et à son temps, une série de déboîtements, de ratages, d'oublis, d'actes manqués : Jeanne oublie d'ouvrir la radio après le repas, Jeanne ne sait pas quoi écrire à sa

sœur, Jeanne prépare le café à deux reprises et trouve qu'il n'a pas le même goût qu'à l'habitude, Jeanne oublie d'éteindre les lumières à plusieurs reprises lorsqu'elle quitte une pièce. Ensuite, la brosse à reluire lui tombe des mains. Ce sera bientôt le tour d'une fourchette, d'une cuillère. Finalement, Jeanne se lève trop tôt pour faire ses courses et ne rencontre que des volets de magasins encore fermés⁸⁴. Toute l'information narrative est ainsi dans ces différences de cette même routine (Margulies parlera de « differences in the 'sameness of the scene' » (Margulies 1996, p. 77). Et si les scènes semblent a priori répétitives, chacune d'elle possède ses propres caractéristiques. Prenons comme exemples les scènes du lavage de la vaisselle. Lors de la première journée, Jeanne lave la vaisselle avec application et minutie. Mais lors de la troisième journée, on peut remarquer que ses gestes sont abrupts : elle dépose violemment les assiettes dans l'égouttoir et secoue brutalement la brosse. Négligente et distraite, elle laisse de la mousse de savon sur les assiettes qu'elle dépose dans l'égouttoir. Tel est le cas aussi pour le cirage de soulier où Jeanne, à la troisième journée, cire les souliers de son fils avec une violence et un écœurement visibles autant dans ses gestes que dans son regard (alors que la deuxième journée nous montrait Jeanne s'appliquant soigneusement à cette même tâche).

C'est donc par la répétition de ces mêmes gestes, « événements », « actions », mais surtout dans leurs légères différences, captés toujours à l'aide d'un même dispositif (qui cerne donc

⁸⁴ Ajoutons à ces actes manqués l'épisode du bouton : Jeanne ira jusqu'à faire le tour de Bruxelles pour trouver un bouton manquant à la veste de son fils. Elle sera aussi contrariée dans sa routine lorsqu'elle prendra un café et que la serveuse n'est pas la même qu'à l'habitude. Et lorsqu'elle reçoit un présent de sa sœur, elle délivre une longue plainte contre elle parce que ce cadeau non prévu vient déranger sa routine.

l'essentiel et ne peut nous distraire d'autre chose), que toute l'histoire, tout le drame, tout l'intérêt de *Jeanne Dielman* se joue et opère. Et comme le dirait Bazin, « jusqu'à la limite de notre sensibilité à la durée », nous faisant alors accéder à une profondeur cinématographique : celle du temps, de la durée pure.

2.3 *Jeanne Dielman* et l'expérimentation des spécificités cinématographiques

2.3.1 Le temps

En proposant une conception différente de l'action et de l'événement, *Jeanne Dielman*, par l'emploi de plans-séquences fixes d'une durée excessive, offre aussi une conception du temps qui agit en tant que matière première du médium cinématographique.

La grande nouveauté du cinématographe résidait dans sa possibilité d'inscrire et de fixer le temps sur une matière inerte : la pellicule. Dans cette perspective, comme l'écrit Bazin, « le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique » (Bazin 2002, p. 14), l'instantanéité de la photographie l'obligeant à ne saisir le temps qu'en coupe. Le cinéma réalise alors le paradoxe de se mouler dans le temps de l'objet et « pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement » (*Ibib.*) L'impression du temps et d'une durée au cinéma sont ainsi bien réelles, bien qu'il ne se passe rien d'autre sur l'écran qu'une succession rapide d'images immobiles. La réception d'un film repose sur une temporalité complexe : dans le film de fiction, le temps de la projection (la durée du film – 3h20 pour *Jeanne Dielman*), le temps

de la narration (la durée de l'histoire diégétique – 72 heures) et celui de la réception (l'impression de la durée ressentie par le spectateur, éminemment variable et subjective – certains sont hypnotisés par *Jeanne Dielman* et d'autres s'ennuient ferme) représentent des durées distinctes qui sont toutefois étroitement mêlées dans l'expérience du spectateur. Suite temporelle d'images limitée par le temps, le cinéma temporalise tout ce qu'il représente. Regarder un film, c'est participer à un événement temporel délimité, c'est une expérience d'une durée temporelle.

Dans *Du monde et du mouvement des images*, Jean Louis Schefer écrit : « je répète le peu que j'ai compris : le temps s'est introduit dans les images, pour la première fois, non le mouvement. C'est lui qui va faire tout le cinéma. Sa poétique et sa forme même » (Schefer 1997, p. 17) et ajoute qu'il « reste persuadé sans naïveté que ce qu'a très tôt dégagé la poétique du cinéma est fondamentalement une expérimentation temporelle sur la durée » (*Ibid.*, p. 86). Le cinéma fait ainsi entrer le temps dans les images, « comme mouvement, comme grain, comme lien de substance » (*Ibid.*, p. 75).

Dans *L'écran du temps*⁸⁵, Alain Menil approfondit aussi la question de l'expérience de la durée au cinéma. Agrégé de philosophie et collaborateur à la revue *Cinématographe*, Menil

⁸⁵ Précisons d'emblée que la pensée de Menil s'applique seulement à un certain type de cinéma (pensée qui sied merveilleusement au cinéma d'Akerman et au cinéma structurel, bien qu'en aucun moment Menil ne les aborde). Dans *L'écran du temps*, Menil privilégie un cinéma qui semble être, selon lui, le seul véritablement digne d'intérêt. L'auteur, par moment suffisant, va jusqu'à écrire : « Qu'un film paraisse lent à certains par le souci qu'il manifeste de respecter la durée intime des êtres, des objets ou des événements qu'il filme, c'est tout simplement qu'ils ne connaissent du temps que les moments forts, et qu'il faut réserver à leur ignorance

consacra plusieurs études au cinéma et au philosophe Gilles Deleuze. Publié sous une forme partielle en 1988 et dans sa forme définitive en 1991, mais rédigé en 1985⁸⁶, *L'écran du temps* tente de montrer que l'essentiel du cinéma se joue non pas en terme d'espace mais en terme de temps, que le médium cinématographique nous donne à voir quelque chose du temps, nous le rend sensible. Le temps s'inscrit sur l'écran, phénomène qui devient l'enjeu secret de la représentation cinématographique. C'est ainsi dans ce rapport de l'image au temps que semble se nouer désormais « l'interrogation fragile que le cinéma peut encore maintenir, lorsqu'il est contraint de se demander ce qu'il peut conserver encore de spécifique, quand il paraît condamné à tout devoir ignorer des exigences profondes de l'œuvre » (*Ibid.*, p. 182). L'image doit se soumettre au temps puisque « la "vérité" d'une chose ne se laisse aborder que soutenue par le temps mis à l'attendre, et grâce auquel nous nous sommes mis à sa mesure » (*Ibid.*, p. 116).

Dans un ouvrage publié par le Centre Georges Pompidou et les « Cahiers du cinéma » consacré à son œuvre entière, Chantal Akerman, dans un long texte poétique, décrit ses films, sa manière de voir le cinéma, sa manière de voir la vie :

On a beau mettre une caméra en face de quelqu'un, quelqu'une et quelque chose, cela ne se [*sic*] donne pas si simplement un peu de vérité. Donc voilà une rue [...]. Que dit-elle cette rue? Elle dit bien quelque chose d'elle, de sa vérité, de la vérité de son image, mais quoi, et au bout de combien de temps? On voit une rue et alors? On a l'habitude de voir une rue, alors pourquoi montrer une rue? Justement parce qu'on a tant l'habitude de voir une rue qu'on ne la voit plus [...] Et tout le temps

des choses sinon à leur inculture ce qu'un Epstein nommait des fictions " macroscopiques " ». (Menil 1991, p. 37)

⁸⁶ Nous insistons ici sur ces détails puisque l'essentiel de *L'écran du temps*, tient à préciser et légitimer l'auteur, était écrit avant que *L'image-temps* (Gilles Deleuze, 1985) ne parvienne à la connaissance du public.

passé s'additionne et crée quelque chose, et dans ce quelque chose, parfois un peu de vérité. Au bout de combien de temps commence-t-on à la voir cette rue, à la ressentir, à laisser aller son imaginaire [...] (Akerman 2004, p. 31-32).

Dans *Jeanne Dielman*, il y a, dans l'éternelle longueur des plans et leur persistante fixité, la volonté très nette d'engager le spectateur dans une conception spécifique du temps qui lui demande un travail et un engagement particulier : prendre conscience, porter attention à la texture et au sens de sa propre expérience temporelle, vécue dans une durée. De la même manière, dans le film structurel, *l'insistance sur la durée*, souvent produite par l'une ou l'autre des caractéristiques énumérées par Sitney, pourrait pleinement figurer en tant que cinquième caractéristique. Objet visuel ou audio-visuel avant tout réflexif, le film structurel, plus dilaté que comprimé, plus statique que rythmique, n'est pas régi intérieurement par des préoccupations d'évolution, de gradation. Brisant l'écrasante familiarité des images, bloquant nos habitudes visuelles les plus tenaces, les cinéastes structurels focalisent notre attention sur la durée et étirent leurs films de façon à ce que le temps participe de façon agressive à l'expérience spectatorielle. Par exemple, dans *Nostalgia* (Hollis Frampton, 1971), *Wavelength* (Michael Snow, 1967) et *Hall* (Peter Gidal, 1968-1969), pour ne nommer qu'eux, il y a donc un acharnement à faire prendre conscience aux spectateurs du phénomène de la durée au cinéma.

À cette recherche d'influences sur Warhol et Akerman s'ajoute l'art musical minimaliste qui s'avère ici essentiel quant à l'approfondissement de nos idées. Toujours dans *Warhol cinéma*, Yvonne Rainer confie : « Les idées de John Cage sont celles qui ont eu le plus

d'influence sur tout le monde à l'époque, surtout l'idée de la longue durée » (Blistène 1990, p. 57). On peut voir aussi une influence avec La Monte Young (qui se partagea d'ailleurs avec John Cale la formation « Theater of Eternal Music »). Ainsi, les idées sur le temps et l'éternité, concrétisées dans la musique de Young, ont exercé une influence déterminante sur les premiers films de Warhol. Toujours dans le livre publié par Pompidou, La Monte Young déclare :

Pour moi, il est indéniable que mon travail sur les structures temporelles étirées a eu une influence certaine sur les très longues œuvres de Warhol, comme les films *Sell* et *Empire*. Mon arrivée à New York à l'automne 1960 a secoué les milieux d'avant-garde. Grâce à John Cage et David Tudor, on avait déjà présenté mon œuvre au Living Theater, et même si je ne me rappelle pas ma première rencontre avec Andy, il avait d'innombrables possibilités de connaître mon œuvre et ses présupposées philosophiques. (Blistène 1990, p. 55)⁸⁷.

Si on prend *Empire* comme exemple, le film ne raconte rien d'autre que le passage de la nuit, l'extinction des éclairages *de* et *sur* l'immeuble. Le véritable sujet du film est alors non seulement la lumière et l'exploration des contrastes et nuances intermédiaires entre le noir et le blanc et de tous les tons de gris imaginables mais surtout *la durée*. Dans *Empire*, Warhol laisse de côté le mouvement et le son, qui interviennent aussi dans d'autres domaines artistiques. Le facteur temps est alors la composante du cinéma qui se distingue le plus de tous les autres arts. Et le cinéma de Warhol – ses premiers films surtout – souligne l'aptitude du cinéma à restituer la durée. À ce sujet, Jonas Mekas écrit:

⁸⁷ Ajoutons aussi à cela que Warhol demanda à Young, à l'occasion du deuxième Festival du cinéma de New York, de composer les bande-son des films *Eat*, *Sleep*, *Haircut* et *Kiss*. De plus, Young déclare : « c'est bien connu, son travail avec mon groupe a fortement influencé sa participation au Velvet Underground dont il était membre fondateur » (Blistène 1990, p. 55).

Parce que, en réalité, et cela Andy le comprend tout à fait, seule la durée pouvait révéler la teneur exacte des scènes en question. Oui, la durée, c'est le mot qui convient. Il est des idées, des sentiments, des contenus qui s'inscrivent dans la temporalité. La signification au premier degré, on peut la faire comprendre avec les temps forts de l'action, les scènes "où il se passe quelque chose". C'est pourquoi les films de Godard restent tellement au premier degré. Mais la signification véritable, celle qui est au-delà du premier degré, ne peut être saisie que dans une structure temporelle (Blistène 1990, p. 48).

Chez Warhol, l'utilisation du 16 images-seconde à la projection induit une dilation temporelle, étire l'action et déréalise la représentation⁸⁸. Regardés souvent distraitement, les films warholiens, qui se suffisent à eux-mêmes et dont la durée semble excéder l'endurance physique du spectateur (en effet, il est pratiquement physiquement et mentalement impossible et « inutile » pour le spectateur d'assister à la projection intégrale d'*Empire*), poursuivent impitoyablement leur défilement. En parlant de *Jeanne Dielman*, Margulies écrit :

The affinities among minimal art, performance art, and minimalist and structural film clarify how strategies of real-time representation, repetition, and seriality engage the spectator's body, a critical step for a corporeal cinema (Margulies 1997, p. 50).

Akerman, tout comme Warhol et les cinéastes structuraux, tente ainsi de confronter le spectateur avec sa propre endurance physique, mentale, faisant de *Jeanne Dielman* une expérience perceptive non seulement temporelle mais aussi corporelle qui nous fait prendre conscience de notre propre corps, notre propre présence physique, nous faisant accéder dès lors à une dimension extrasensorielle. Dans un entretien accordé à Marsha Kinder,

⁸⁸ Mekas écrit d'ailleurs : « du vingt-quatre au seize images-secondes mentales, par un seul acte intellectuel, il transpose le réalisme objectif en une réalité esthétique qui est celle de Warhol et de personne d'autre » (Blistène 1990, p. 46).

Akerman confie : « I saw the films of Michael Snow and Jonas Mekas – they opened my mind to many things – the relationship between film and your body, time as the most important thing in films, time and energy » (Kinder 1977, p. 2). *Jeanne Dielman* modifie en effet la nature même de l'acte consistant à regarder un film. Le spectateur ressentira alors de tout son corps l'écoulement lent et meurtrier du temps, la palpabilité du temps, temps qui ne cesse de se dérouler sous ses yeux et qui le plonge dans une expérience cinématographique singulière. Car dès la première scène, le spectateur assiste à un temps sans incidence qui l'oblige à faire l'expérience d'une durée. Plutôt habitué de faire l'expérience d'un événement au cinéma, le spectateur est alors engagé dans un nouveau travail qui lui demande un certain effort. Le film s'ouvre en effet par un plan-séquence présentant Jeanne devant ses fourneaux, qui dépose une pincée de sel dans un chaudron, referme le chaudron, allume le feu du poêle, déboutonne son tablier, se lave les mains, les essuie, referme la lumière de la pièce, pour finalement aller répondre à la porte. La scène exhibe ainsi une suite d'actions ordinaires et, comme tout le film d'ailleurs, elle prend de la signification *dans* et *par* le temps. *Jeanne Dielman* se comprend ainsi non pas en terme d'action, d'événement, mais bien par le phénomène de la durée. Nous assisterons donc à la durée nécessaire pour préparer les pommes de terre, pour le rituel du lavage de mains, nous découvrirons le nombre de pincées de sel nécessaire pour assaisonner l'eau plate, le nombre de pas pour se rendre de la cuisine à l'entrée, etc.

Tous ces plans qui nous informent de la durée de ces « actions » durent et s'éternisent bien au-delà de la durée nécessaire à la compréhension de cette information, bien au-delà de leur

simple fonction narrative. Prenons comme exemple la scène de l'épluchage des patates lors de la deuxième journée. Jeanne épluche les nouvelles patates (car les autres ont brûlé). Mais après dix secondes, la scène a épuisé toute l'information qu'elle a à offrir. Nous savons que Jeanne pèle les pommes de terre. Et nous savons surtout, d'expérience, la durée approximative que prend normalement cette activité (et l'ennui que cela procure aussi). Mais Jeanne, personnage fictif, pèle les pommes de terre dans sa cuisine. Et nous, bien réels, sommes confortablement assis au cinéma, dans notre salon, etc. Notre fatigue de spectateurs –certains diront notre ennui – est là pour nous faire éprouver le temps qui passe dans sa réalité physique la plus immédiate. Et la scène, comme la plupart des séquences ménagères dans le film, nous communique une sensation physique du temps qui passe, équivalente à celle qu'éprouve de tout son corps et son âme Jeanne Dielman. La scène nous montre ainsi autre chose qu'un simple épluchage de patates. L'économe à la main, Jeanne donne quelques coups d'épluchage et s'arrête quelques secondes. Une fois la patate pelée, elle la dépose dans l'eau et observe, découragée, les autres pommes de terre qu'il reste à éplucher. Soudain maladroite dans son exécution, Jeanne oublie des morceaux de pelure. Et c'est surtout son visage, quelque part entre dégoût, froideur et tristesse qu'il faut observer (notons d'ailleurs que plus le récit avance, plus le regard de Jeanne semble d'un même élan de plus en plus impassible, vide, de même qu'habité, tourmenté). Et c'est justement cette durée, ces banalités répétées (mais, comme dit plus tôt, avec des légères variations), qui émergent dans ces plans statiques, qui nous obligent à porter attention aux expressions de Jeanne et qui nous feront comprendre du coup sa désespérance et sa violence subite, son geste désespéré.

Mais dans *Jeanne Dielman*, le phénomène de la durée temporelle ne nous fait pas voir le temps comme quelque chose de transparent, observé à distance, connu d'avance ou de manière rétrospective (à l'inverse de chez Warhol, où l'expérience temporelle n'évolue pas) ; il s'agit d'un phénomène qui demande une attention soutenue, qui nous place dans l'incertitude, qui sollicite notre réceptivité et nous invite constamment à la renouveler, qui ouvre notre expérience temporelle et nous convie à réfléchir sur la nature de celle-ci, qui nous oblige à reconnaître notre rôle constitutif. Ainsi, Akerman refuse le montage analytique non seulement par l'exacerbation des durées et l'absence de champs/contre-champs mais aussi par la présence d'ellipses radicales.

Plusieurs parlent de *Jeanne Dielman* comme d'un film « en temps réel », captant trois jours de l'existence du personnage. Mais une telle réduction (72 heures d'existence pour trois heures cinématographiques) demande ainsi plusieurs ellipses. Et l'unité de lieu, de temps et d'action ne peut être qu'un leurre. La monstration en temps réel – on l'aura vite compris – est loin de s'appliquer à l'ensemble du film et s'applique à certaines séquences s'articulant autour de tous les manques du récit, de tout ce qui n'est pas montré (le sommeil de Jeanne, les passes avec les clients, les promenades nocturnes avec son fils dont on ignore s'ils se rendent à un endroit précis). Comme le précise Margulies:

Most immediately given is a filmic structure based on a dichotomy between visibility and invisibility : extended takes of housekeeping actions (the scene) are opposed to very short takes and off-screen vestiges for the elided actions of prostitution (the obscene) (Margulies 1996, p. 94).

Et l'entièreté des scènes dans le film sont justement celles qui font figure d'ellipses dans la narration conventionnelle. Et quant aux séquences tournées en temps réel, entre ce qui se passe entre le pelage des pommes de terre et la préparation du café, entre la prise du bain et l'arrivée du client, rien n'est sûr pour autant.

Une ellipse particulière survient après seulement deux minutes de projection (et sera répétée à mi-parcours). Après avoir répondu à la porte, Jeanne entre dans sa chambre avec un client. La caméra reste posée dans le corridor. Coupe. Cinq secondes plus tard, les deux personnages ressortent de la chambre, la chose consommée, et la lumière du jour a été remplacée par celle du soir. *Jeanne Dielman* alterne ainsi longue durée des plans et abruptes saccades elliptiques, offrant une réelle dilation temporelle qui joue sur l'anticipation du spectateur. À ce sujet, Marsha Kinder note :

We have time to think about what is happening or not happening. Our participation becomes more active ; we begin to feel in control. Increasingly, we feel at home with the familiar shots and slow pace. On the third day[...] [w]e are vaguely upset by the acceleration of the pace and the minor deviations. We are very disturbed by the sex and violence, which many of us in the audience at first hoped for, but which we now experience as highly disruptive (Kinder 1977, p. 4).

Après la première journée (la première partie du film), nous pensons avoir saisi chaque rituel de Jeanne, leur durée, et commençons à anticiper pour la deuxième journée certains gestes, actions (et le temps que Jeanne prend pour ceux-ci). Mais la durée qu'Akerman installe dans chaque plan, geste, action, par ses légères répétitions, nuances, variations et dans une graduelle accélération, vient briser nos anticipations. Nous croyons alors que Jeanne, lors de la deuxième journée, prendra son bain. Mais comme elle ratera dans la

scène suivante les pommes de terre, ce qui aura pour effet de chambouler son horaire, le montage le sera tout autant, nous montrant alors que le lavage du bain (et le plan sera plus court - 38 secondes - comparativement aux 56 secondes du plan du lavage du bain de la première journée). Même chose pour la troisième journée, où la voisine vient chercher son bébé et où la discussion habituelle des deux femmes nous sera épargnée (comparativement aux deux autres journées). Ainsi, dans *Jeanne Dielman*, les plans-séquences fixes d'une durée excessive et les ellipses nous font prendre conscience du facteur temps indissociable à l'art cinématographique et nous invitent à réfléchir à notre expérience temporelle. Et c'est aussi la longue durée des plans, ajoutée à leur immobilité, qui nous donnera tout le temps nécessaire pour cerner l'espace restreint, circonscrit.

2.3.2 L'espace

Utiliser le plan fixe, c'est renoncer à la notion d'espace filmique dynamique au cinéma, c'est refuser le champ/contre-champ. Akerman et plusieurs cinéastes structuraux proposent ainsi un cinéma uni-ponctuel vu par une caméra statique qui renforce la composition scénographique et plastique. Sitney mentionne :

L'importance de *Still Life* (Bruce Baillie, 1966) et des autres films structurels tient à ce que la caméra fixe électrifie un espace révélateur en soi-même (et non comme métaphore, à la façon Brakhage ou de Joffen, ni comme discret clin d'œil, à la façon Warhol) (Sitney 2006, p. 8).

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 10 : *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975) Figure 11 : *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975)

La caméra fixe d'Akerman, toujours frontale, refusant tout zoom et mouvement, cerne un espace limité, réduit. Jeanne est constamment filmée avec les objets qui composent son rituel domestique et demeure toujours dans son environnement matériel⁸⁹ (voir figures 10 et 11). En parlant de *Wavelength*, œuvre capitale du cinéma expérimental et pour plusieurs le premier film à imposer le cinéma structurel, Sitney note : « This is the story of the diminishing area of pure potentiality. The insight that space, and cinema by implication, is potential is an axiom of the structural film » (Sitney 2002, p. 352). Dans *Jeanne Dielman*, l'action, l'événement, est donc fonction d'un espace donné, délimité. Cet espace est la plupart du temps rigoureusement symétrique, la caméra étant placée exactement au centre des pièces, des rues, des corridors, offrant alors une grande profondeur de champ et exploitant les lignes verticales. Selon plusieurs auteurs, la symétrie connote avant tout l'obsession de la protagoniste pour l'ordre et le détail, repose sur sa mécanique, sa

⁸⁹ Sur ce point, deux analyses sont d'ailleurs permises : Jeanne est prisonnière de son environnement dans lequel elle ne peut exister autrement vs Jeanne, et Akerman s'en défend, est filmée discrètement dans son espace, avec une distance respectueuse.

précision. Mais cette symétrie maniaque des cadrages revient dans l'œuvre intégrale d'Akerman. Il faudrait alors adopter les propos de Ben Singer quant à son emploi : « This type of formal bisection emphasizes the rectangle of the frame and thus causes us to pay almost much attention to the geometrical parameters of the image as to what the image contains » (Singer, p. 63). Proches de la perspective linéaire de la Renaissance qui se fonde sur un point de vue dominant, calqué sur la perspective du « quattrocento » et du diagramme d'Alberti, les compositions d'Akerman idéalisent ainsi l'illusion de l'espace et de la profondeur et nous font accéder à une méta-perspective⁹⁰.

Par sa position plutôt basse, la caméra d'Akerman agit comme une présence non-naturelle et médiatrice dans l'espace filmique, comme une présence matérielle dans le décor. Singer compare d'ailleurs l'esthétique d'Akerman à la conception du nouveau roman (également appelé « l'école du regard »), dont le style réside dans la description purement descriptive de l'environnement, de la configuration physique du monde. Singer écrit que *Jeanne Dielman* « should be considered one of the most fully realized examples in the history of film of a work valorizing the image as low-level, denotative signal ; as a purely perceptual, non-conceptual, non-teleological visual address » (Singer, p. 61). Le spectateur, adoptant alors un mode d'observation fermé, n'a d'autre choix que de prendre conscience du fonctionnement de sa perception visuelle, de sentir la texture des objets, des lieux, des

⁹⁰*Wavelength* constituerait aussi une réflexion sur la perspective spatiale. Par sa forme conique, par sa réduction de l'échelle de plan – plan d'ensemble à gros plan –, le film condenserait les théories de la perspective, de la Renaissance jusqu'à l'art moderne. Plus le zoom-avant progresse, plus la perspective diminue et l'espace devient plat (on passe alors de l'impression de la tri-dimension à l'affichage de la surface plane- la photographie de la vague).

décors, de l'environnement matériel sur l'écran. Il devient conscient, en quelque sorte, de ses mécanismes perceptifs face à l'image cinématographique et de la perception d'un espace donné en tant qu'une condition qui fait partie intégrante de l'expérience cinématographique.

En parlant de *Jeanne Dielman* et de l'ubiquité de la caméra, Noël Burch écrit :

it may be said to be an almost systematic tribute to the primitive stare, reproduced often with extraordinary fidelity under its two major aspects : the medium long-shot, filmed from a position rigorously perpendicular to a wall, and the frontal medium closeup of a person seated behind a table, facing the camera (Burch 1986, p. 504).

Ainsi, comme chez Warhol et le cinéma des premiers temps, les plans-séquences fixes chez Akerman obligent le spectateur à cerner chaque détail, chaque geste, chaque mouvement, même les plus minimes. Si, dans le cinéma des premiers temps, le côté grouillant et confus des plans venait toujours activer notre regard, dans *Jeanne Dielman* (ou même chez Warhol), il s'agit d'un trop plein d'information plus minimaliste où notre œil est encore toutefois constamment sollicité, où notre regard erre, se promène sans cesse. Et comme dit plus tôt, c'est grâce à ce même dispositif continu du plan-séquence fixe, mais avec des légères différences dans les actions, dans les gestes, que les répétitions opèrent et révèlent un sens nouveau (un peu comme chez Gehr et Jacobs). Les plans-séquences fixes nous obligent alors à garder les yeux sur le cadre, à observer des détails auxquels nous n'aurions guère porté attention autrement. Par exemple, lors de la première scène du souper entre Jeanne et son fils, alors que les seuls mots échangés sont « ne lis pas en mangeant »,

l'éclairage extérieur recréant le trafic urbain agit comme une menace potentielle qui vient déranger ce calme apparent et opère une réelle chorégraphie à l'aide de lumières bleutées qui proviennent de la fenêtre située à gauche de l'écran et qui viennent se répercuter sur le mur à droite. Notre œil est alors constamment sollicité et parcourt les quatre coins du cadre. Lors de la troisième journée, Jeanne pétrit la viande hachée. Alors que son regard vitreux et que son attitude nonchalante affichent un désintérêt total, on peut remarquer que Jeanne, distraite, laisse plusieurs morceaux de farine et de chapelure à l'entour de l'assiette où elle manipule la viande (alors que lorsqu'elle préparait les escalopes panées lors de la deuxième journée, Jeanne s'appliquait à la tâche avec minutie et propreté).

Dans son essai, Margulies écrit : « The effect is more than a feeling of formal estrangement : the sharpened materiality of cinematic elements such as light, pattern, and color suggests the "existential" materiality of a character's environment » Et ajoute: « Objects and spaces gain an effect of presence that is entirely of metaphysical or symbolic significance. » (Margulies 1996, p. 70). Dans *Jeanne Dielman*, on prend ainsi conscience de cet appartement, du couloir, du salon sur la gauche, de la cuisine sur la droite, puis la salle de bain et, au fond, la chambre de Jeanne. Meubles en bois, penderie cachée par un rideau bleu, parquet dans la chambre et le salon, marbre vert pomme dans la salle de bain, tapisserie grise et verdâtre en losange, chaises couleur moutarde ⁹¹ composent les éléments du décor.

⁹¹ Judith Mayne remarque d'ailleurs, avec une sorte de reconnaissance, que dans les plans filmés dans la cuisine, il y a parfois une chaise, parfois deux et ce, sans aucune explication (Mayne 1990, p. 251).

2.3.3 Le hors-champ

Utiliser la caméra fixe, c'est cerner une telle portion d'espace captée dans le champ. Et c'est aussi, par ricochet, le renforcement d'un espace hors champ. En parlant de *Wavelength* et de *Still Life*, Sitney note : « En outre, la concentration consciente sur une portion déterminée d'espace rend perceptible la dualité du champ – ce qui arrive arrive tantôt dans le champ, tantôt en dehors » (*Ibid*, p. 7)⁹². Et déjà, Warhol exploitait l'espace hors champ. Adriano Aprà et Enzo Ungari écrivent:

Ce que Warhol remet en question c'est la notion même de l'écran comme cadre (tout existe en dehors de l'écran, même si nous ne pouvons pas le voir). [...] Une fois qu'il a été mis en scène et affirmé (la négation de cet espace ne sera jamais une dénégaration, une mise à l'écart), cet espace se dilate progressivement à travers l'utilisation de l'espace hors champ, espace « invisible » par définition, espace « autre », par rapport auquel la composition du plan traditionnel se définit et trouve sa raison d'être (Blistène 1990, p. 131).

Cette conception de l'espace hors-champ warholien est surtout exacerbée dans *Blow Job* où l'action annoncée dans le titre demeure constamment hors champ et où nous comprenons les mimiques du jeune garçon en fonction du titre, qui constitue l'espace actif où a lieu l'action⁹³.

⁹² Dans *Wavelength*, alors qu'un homme s'effondre par terre - puisqu'une voix féminine nous apprendra en fait sa mort (« There's a man on the floor, I think is dead ») - , ce qui pourrait constituer l'un des seuls « événements » du film, le zoom-avant, se refusant à toute fin classique et dramatique, poursuit pourtant sa lancée. On aura compris que Snow utilise ici le zoom avant tout pour apporter un changement de perception de l'espace.

⁹³ De plus, le hors champ est souvent sollicité dans les films de Warhol. Durant les tournages, plusieurs journalistes et publicitaires prenaient en photo les sujets filmés. On aperçoit alors plusieurs flash et regards hors champ. De plus, dans ses films plus narratifs comme *Chelsea Girls* avec des acteurs non-professionnels, Warhol cachait un peu partout sur le plateau des panneaux écrits avec les dialogues, à la fois dans le champ et hors champ.

[Illustration retirée]

Figure 12 : *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975)

Akerman, quant à elle, convoite aussi la dialectique champ/hors-champ, comme dans cette séquence où Jeanne prépare le café et sort trois fois du cadre pour y revenir 5-6 secondes plus tard, la caméra demeurant fixe et effectuant toujours la captation de la même portion d'espace initial. La caméra ne bouge jamais. Elle campe sur sa position et ne se déplace plus. Si Jeanne Dielman s'approche à l'avant du plan, elle se retrouve soudainement décapitée (voir figure 12). Si elle poursuit son action hors du cadre, l'image reste vide de sa présence, sans que jamais aucun cadrage ne vienne la recentrer. De plus, dans *Jeanne Dielman*, le hors champ provient souvent du son, procédé ici inapplicable à Warhol vu le mutisme de son cinéma.

2.3.4 Le son

En conséquence, l'univers sonore du film concourt également à nous faire prendre conscience de l'environnement de Jeanne. Provenant de sources diégétiques parfois dans le

champ (robinet, réfrigérateur, radio), parfois hors champ (sonnette de la porte, bruits du trafic extérieur), la bande sonore, enregistrée avec une extrême sensibilité, rend perceptible les bruits quotidiens auquel nous ne prêtons pas attention à l'habitude, dans la vie comme au cinéma. Ainsi, la moindre goutte d'eau s'échappant du lavabo, le froissement du papier journal, les pleurs du bébé, la sonnette de la porte, la vapeur de la bouilloire, le déplacement d'une chaise, l'ouverture et la fermeture des lumières, des portes, des armoires donnent à l'espace une épaisseur sonore, un relief, une profondeur. Comme le remarque Singer,

The soundtrack defies the conventional rules of sound 'perspective', that is, the viewer's diegetic vantage point – his position (i.e., the camera's position) of observation inside the diegetic world conflicts with his position of audition. The microphone seems to be placed much closer to its subjects than is the camera. Sounds often do not modulate in volume as their source grows increasingly near or far from the camera (Singer, p. 69-70).

Le son devient donc un équivalent de la perception visuelle ; il nous fait prendre conscience du mécanisme de perception de l'audition au travail dans le fait de regarder un film. Dans *Jeanne Dielman*, il s'agit d'une bande sonore purement artificielle et construite : « Through a subtle sense of the ambiguity about his positioning within the film, the viewer is distanced, generating reflexive awareness of his relationship to the medium and its diegetic illusion » (*Ibid.*). À cela, on se rappelle l'onde-sonore dans *Wavelength* ou encore le « Destroy » de *T.O.U.C.H.I.N.G.* de Paul Sharits, deux films structurels où le son – bien qu'il visait davantage à agresser le spectateur – participait autant que l'image à l'expérience du spectateur. Ainsi, Chantal Akerman recherche une expérience spectatorielle complète dans ses fondements, multisensuelle, riche de perspectives multiples, où la vision est autant privilégiée que l'ouïe.

Pour conclure, le dispositif d'Akerman vise à une poursuite des expérimentations du cinéma structurel tout en s'inscrivant dans une certaine continuité du néo-réalisme et du cinéma moderne (celui de la lenteur, de l'image-temps) et de l'art minimal. Les plans-séquences fixes dans *Jeanne Dielman* déconstruisent le récit classique, offrent une nouvelle conception de l'action, de l'événement cinématographiques et une expérience du temps, de la durée, tout en nous faisant porter attention aux composantes de l'espace, du hors-champ et du son. Avec *Jeanne Dielman*, Akerman rendit célèbre la figure du plan-séquence fixe dans le cadre du cinéma de fiction, figure qui deviendra récurrente et obsessionnelle dans son œuvre. Le chapitre suivant s'intéressera justement à l'analyse d'un autre film d'Akerman où le plan-séquence fixe, cette fois-ci, est au service du cinéma documentaire (et soulève dès lors quelques problèmes éthiques).

3. Alternatives, problématiques et démocratisation du plan-séquence fixe

Ce dernier chapitre, plus libre dans ses enjeux et dans son choix de corpus, tentera de cerner différentes positions du plan-séquence fixe, figure esthétique qui dépasse aujourd'hui la sphère cinématographique. Nous observerons d'abord son utilisation dans le cinéma documentaire. Nous pointerons ensuite les problèmes éthiques et esthétiques qui s'y rattachent : la suppression même de la prise de vue et de la caméra, la pure reproductibilité technique, la caméra de surveillance et la caméra cachée, le degré 0 de la mise en scène, la télé-réalité, le voyeurisme. Finalement, il s'agira d'observer la popularité et la démocratisation du plan-séquence fixe aujourd'hui : impact des nouvelles technologies, esthétique télévisuelle, esthétique amateur. Nous reviendrons sur les œuvres d'Akerman et de Warhol, tout en intégrant deux nouveaux films : *Délits flagrants* (Raymond Depardon, 1994) et *News from Home* (Chantal Akerman, 1977).

3.1 Plan-séquence fixe et cinéma documentaire : l'encadrement stationnaire du réel

Le plan-séquence, selon André Bazin, donne l'illusion esthétique parfaite de la réalité, intègre « le temps réel des choses, la durée de l'événement auquel le découpage classique substituait insidieusement un temps intellectuel et abstrait » (Bazin 2003, p. 80). Il saisit non seulement l'action dans sa continuité mais opère une véritable conjonction entre le temps de la diégèse et sa durée. Et les durées respectives à chacun des deux aspects du récit se superposent soudain. Tout plan-séquence possède alors une valeur documentaire, ne fut-

ce parce qu'il documente entre autres le temps mis à filmer ladite scène. Certains cinéastes flirtent d'ailleurs avec le temps originel de leur projet, refusent le découpage technique fixe, préférant expérimenter le temps au moment du tournage, au fil des plans tournés, au fil des jours, au fil du temps. Le tournage devient un moment de capture, d'attente et d'observation. Et le résultat final, le film, ne peut faire autrement que de devenir un documentaire sur son propre tournage, sur les acteurs aussi. On connaît ainsi Warhol pour avoir filmé à multiples reprises les mêmes « acteurs » de la Factory (Lou Reed, Joe Dalessandro, Nico, etc.) qui changent peu à peu, vieillissent de films en films, le temps se posant sur eux⁹⁴.

Or, le plan-séquence fixe entretient des liens étroits avec le cinéma documentaire. Et ce, depuis toujours : on se rappelle la pratique « documentariste » dont Lumière a été l'initiateur. Et si l'on range les films d'Andy Warhol dans la sphère expérimentale, ils demeurent aussi à la frontière du cinéma documentaire (*Empire* pourrait ainsi être perçu comme un documentaire sur l'Empire State Building, *Sleep* sur un dormeur, etc.). Certains documentaristes ont d'ailleurs opté pour l'emploi du plan-séquence fixe, que l'on pense à Claude Lanzmann, à Wang Bing, mais aussi à Raymond Depardon et à Chantal Akerman, avec leur film respectif *Délits flagrants* et *News from Home* que nous comparerons ici.

⁹⁴ Tel est aussi le cas avec le cinéma de Tsai Ming-liang. Véritable alter-ego du cinéaste, Lee Kang-sheng, acteur non-professionnel rencontré jadis dans la rue, nous fait voir à lui seul le passage du temps. Parce que Tsai a créé et filmé une troupe : la cellule père-mère-fils (dans l'ordre les acteurs Miao Tien, Lu Yi-ching, Lee Kang-sheng), recomposée à l'identique de films en films – d'abord dans *Rebels of Neon Gods* jusqu'à *Quelle heure est-il là-bas?*, en passant par *La rivière*, *Vive L'amour* et *Le trou* -, partie prenantes de son cinéma, clé de voûte de toute son œuvre filmique, ambassadrice de ses questionnements. Et chaque film prend alors appui sur les précédents (procédé qui n'est pas sans rappeler l'Antoine Doinel de Truffaut, dont Tsai est un grand admirateur).

3.1.1 *News from Home* et *Délits flagrants* : La genèse des projets

Installant sa caméra au cœur du continent africain, au milieu du monde rural et au carrefour des institutions (l'hôpital psychiatrique, la presse, l'hôpital, la police), le documentariste français Raymond Depardon poursuit de film en film une esthétique du cinéma-direct. S'inscrivant dans le prolongement de *Faits divers* (1983) et d'*Urgences* (1987), exposant respectivement le quotidien du commissariat du 5^e arrondissement et la routine de l'hôpital Hôtel-Dieu, *Délits flagrants* boucle la trilogie parisienne, exhibant un nouveau lieu institutionnel tout aussi révélateur des mentalités et des mécanismes de la société française. Retardé de sept ans pour cause de diverses interdictions, changements de juge ou de ministre, *Délits flagrants* vit le jour suite aux demandes acharnées de Depardon qui finit par obtenir l'autorisation exceptionnelle (la première jamais accordée à ce jour) de poser sa caméra 35 mm dans la 8^e section du Parquet de Paris. De novembre 1993 à janvier 1994⁹⁵, Depardon, accompagné de sa fidèle ingénieure du son Claudine Nougaret, enregistra, à l'aide de plans-séquences fixes, 86 entretiens (pour 14 retenus)⁹⁶ où substitut du procureur (ou dans certains plans psychologue et avocat) et contrevenant accusé d'actes de petite ou de moyenne délinquance s'échangent la réplique. Après un long travelling qui traverse les couloirs souterrains qui séparent la Préfecture de police du Palais de Justice, la caméra

⁹⁵ Durant cette période de temps, Depardon tourna toutefois cinq semaines seulement ; c'était le maximum que pouvait accepter l'institution.

⁹⁶ Une mention écrite apparaissant au tout début du film nous informe que 14 face-à-face ont été retenus et que les noms des interpellés ont été modifiés. La revue *Télérama* nous apprend que les accusés avaient un droit de regard sur le film et que les cas les plus graves sont disparus au montage final. Par peur de se faire reconnaître, beaucoup d'immigrés, de dealers et d'auteurs de vol avec violence refusèrent catégoriquement d'être filmés. Trois substituts sur six, quant à eux, acceptèrent d'apparaître dans le film (Murat 1994, p. 32).

s'immobilise dans le bureau du substitut. Une pièce sans fenêtres d'à peine cinq mètres carrés, une table, deux chaises. Chronique judiciaire, *Délits flagrants* cerne le moment précis où les inculpés⁹⁷, passent, en quelques heures, des mains de la police à celles de la justice pour comparaître en « délit flagrant »⁹⁸. Adoptant le mode « observation »⁹⁹, Depardon cible l'instant où l'accusé s'explique sur son acte devant le procureur investi du pouvoir de le faire comparaître ou non devant le juge, figure suprême de la justice française (justice où il vaut mieux jouer d'un toit et d'une carrière et, surtout, être Français).

Tourné à New York en 16 mm non synchronisé, le film-essai¹⁰⁰ *News from Home*, contrairement à *Délits flagrants*, œuvre explicitement documentaire, documente une réalité

⁹⁷ Voici, tour à tour, ces quatorze « acteurs du réel » : un accusé de vol algérien, un héroïnomane cleptomane français, un joueur de bonneteau marocain, un mari français inculpé de violence conjugale, une alcoolique française coupable d'agression au couteau, une voleuse suicidaire française, un jeune dur français suspect d'outrage verbal envers les policiers, un indic africain, un gifleur marocain, un autre Marocain se prétendant innocent et ami du précédent, un lycéen français graffiteur, une prostituée française séropositive mêlée au trafic de stupéfiants, un sans papier malien, un Algérien travaillant au noir ayant volé un portefeuille.

⁹⁸ Expression exacte du code pénal.

⁹⁹ Dans son ouvrage *À l'enseigne du réel*, Jean-Luc Lioult énumère les quatre modes du cinéma documentaire délimités par Nichols : le mode exposé, le mode réflexif, le mode observation et le mode interaction. Le mode « observation », selon Nichols, se caractérise par « l'absence de relation directe entre “ acteurs sociaux ” et cinéaste, ce dernier restant en retrait, dans une attitude de non-intervention » et par le fait que « [c]e mode ne permet pas que les personnes filmées s'adressent au spectateur ». Le montage confère au mode observationnel une cohérence textuelle qui ne le dénature pas : « chaque coupe, chaque raccord, sert principalement à soutenir la continuité spatiale et temporelle de l'observation plutôt que la continuité logique d'une argumentation » (Lioult 2004, p. 107).

¹⁰⁰ Dans son texte « Essai de définition de l'essai au cinéma » paru dans l'ouvrage *L'essai et le cinéma*, José Moure tente de définir l'essai cinématographique, entreprise selon elle d'emblée vouée à l'inachèvement, voire à l'échec : « ni films de fiction, ni films documentaires, ni films expérimentaux » (Arnaud 2004, p. 25). Selon Moure, le film-essai semble « fortement apparenté au documentaire : un genre de non-fiction qui pourrait lui aussi être considéré comme une réflexion sur la réalité effectuée à travers des images et des sons » (Ibid., p. 36). Le film-essai transgresse ainsi la logique de séparation des genres, radicalise la forme classique du documentaire.

subjective et intime, celle de son auteure¹⁰¹. Privilégiant le plan-séquence presque toujours fixe, centré et large, le dispositif d'Akerman, adoptant le mode « poétique »¹⁰² apprivoise le réel et se mêle aux passants. La caméra demeure tantôt totalement fixe (elle se stabilise au milieu d'une rue), tantôt mobile (elle s'installe par moments dans une voiture). Le dispositif enregistre les paysages, les façades, les silhouettes, les voitures, le temps qui passe, la pulsation du monde. En voix-off, la cinéaste lit en anglais des lettres. *News from Home* : nouvelles de la maison. En 1971, alors âgée de vingt ans, Akerman partit seule pour New York. Réelles, les lettres sont celles de sa mère qui, de Belgique, s'inquiète, s'ennuie et lui écrit régulièrement, tendrement, anxieusement, lui donnant des nouvelles du pays, de la famille : si la mère a des bouffées de chaleur et a mal aux dents, la petite sœur a attrapé la grippe et le père, lui, doit maigrir. *News from Home* retrace cette époque. *News from Home* « documentarise » cette réalité.

3.1.2 Analyse du dispositif

À l'heure où l'on confond si facilement le réel avec les images qui prétendent nous le représenter, certains documentaristes poursuivent un travail de réflexion sur le traitement de

¹⁰¹ Le film-essai, écrit Mourié « implique la présence de l'essayiste, d'un sujet qui se met lui-même en scène, s'adressant à des spectateurs imaginaires ou à lui-même, regardant et montrant ses images ou le monde » (Arnaud 2004, p. 37)

¹⁰² En 2001, Lioult nous apprend que Nichols ajouta un nouveau mode à son classement : le mode poétique qui met « l'accent sur l'atmosphère, la tonalité et l'affect bien plus qu'il ne met en avant du savoir ou des actes de persuasion ». Les films adoptant ce mode tendent à « représenter la réalité dans les termes d'une série de fragments, d'impressions subjectives, d'actes incohérents, et d'associations flottantes. Les acteurs sociaux représentés accèdent rarement à la complexité psychologique et à une vision déterminée du monde » (Lioult 2004, p. 112). C'est ainsi surtout grâce à la bande-sonore que *News from Home* adopte le mode poétique.

l'image, la réalité et la manière de la représenter. Le plan-séquence fixe semble ainsi respecter l'espace-temps de la prise, refuser la manipulation du réel. Pourtant, à l'inverse des écrits de Bazin, François Niney, dans son ouvrage *L'épreuve à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, attaque ladite objectivité du plan-séquence : « Le montage n'est mensonge systématique qu'aux yeux de ceux qui croient (ou veulent faire croire) que le plan, lui, est vérité, évidence, empreinte objective de la réalité, que l'image est pleine du fait accompli » (2002, p. 16). Mais Niney semble omettre qu'avant toute vérité, évidence, certains documentaristes, dont Akerman et Depardon¹⁰³, privilégient le plan-séquence pour servir le sujet du film, apportant un surplus de sens à ce qui est filmé. Projets-limites obstinés refusant tout compromis, *Délits flagrants* (49 plans pour 115 minutes) et *News from home* (56 plans pour 95 minutes)¹⁰⁴, à l'inverse d'un documentaire de Wiseman et de Perrault, refusent le montage, le découpage et les mouvements d'appareils et représentent la réalité autrement : celle-ci est inscrite dans leur dispositif, qui n'est pas innocent, lequel est le résultat d'un choix esthétique travaillé et pensé qui encadre et transforme la réalité, créant des situations précises afin que sujet et forme agissent en parallèle. Le parti pris du plan-séquence fixe apparaît donc pour eux le meilleur possible, le plus simple et le plus éloigné de tout artifice. Mais derrière cette simplicité illusoire se cache une grande recherche et une patiente infinie : celle de laisser faire le hasard,

¹⁰³ Niney critique d'ailleurs sévèrement *Faits Divers* (1983) du même Depardon : « Le film enfile les saynètes comme des perles, jouant uniquement sur leur dramatisme interne, allant crescendo vers le "climax" du suicide réussi. Le spectateur se trouve dans une position de voyeur comblée – chaque scène est tellement "vraie" - mais dubitatif, car l'ensemble est quand même faux » (2002, p. 184).

¹⁰⁴ En admettant, statistiquement, que les documentaires soient moins découpés que les films de fiction, on notera à titre indicatif que de tous les films de Depardon, *Délits flagrants* comporte de loin le nombre de plans le plus faible.

d'attendre la prise parfaite sans forcer l'intervention sur le réel, tout en partageant leur vision du monde à partir d'éléments pris au réel.

Si le dispositif de tournage a été imposé à Depardon dès le départ, cet obstacle lui permet malgré tout, dans la tradition du cinéma direct, de se contenter d'écouter et d'enregistrer les entretiens et de renoncer à la notion d'intervention. Depardon nous fait pénétrer dans un monde de la contrainte, de la sanction, de la privation de la liberté. Et ce d'abord pour les inculpés, mais aussi, dans une moindre mesure, pour les substituts qui sont obligés de poser les questions et de trancher. Et finalement pour Depardon lui-même : en ce sens, on pourrait dire que *Délits flagrants* est un film contraint, ne recourant à aucune mise en scène mais bien à de longs plans fixes dont l'institution a fixé les règles jusque dans le cadrage. Le documentariste retrouve toutefois sa liberté par le montage final (et par le choix des entretiens retenus). En s'efforçant de ne pas déroger à la règle, Depardon, paradoxalement, s'affranchit de l'autorité du pouvoir et fait de *Délits flagrants* une œuvre cinématographique avec une image soignée au format 35 mm, un cadrage 1 :85 et un son Dolby stéréo avec un grand relief sonore qui fait en sorte que nous ne perdons rien des conversations. À l'aide du dispositif imposé, Depardon reproduit le cadre carcéral, emprisonnant, au sens figuré, les « délinquants » dans le cadre avant qu'ils ne le soient au sens propre. La confrontation entre celui ayant enfreint la loi (situé à gauche de l'écran) et celui représentant l'ordre (lui, à droite), tous deux de profil, est restituée dans sa quasi-intégralité. Le montage n'intervient alors que pour passer d'un interrogatoire à l'autre, pour couper un passage jugé non pertinent ou trop long ou encore, pour introduire un nouveau

magasin de pellicule¹⁰⁵. Et la caméra de Depardon rend justement « justice » par sa seule présence attentive et patiente, filme l'humanité en flagrant délit de vie. Le dispositif de Depardon laisse la vie entrer dans chaque scène, se contentant d'enregistrer la réalité dans toute sa richesse intrinsèque.

News from Home, quant à lui, nous donne à voir une suite d'instantanés réels qui insistent sur la durée de la prise, le spectateur apprivoisant le temps – en suspens – d'une durée excessive. Tourné à New York, ville dans laquelle l'avant-garde américaine – le cinéma structurel de Hollis Frampton, Ernie Gehr, Paul Sharits, Andy Warhol, comme nous l'avons vu - poussa à l'extrême les notions du temps et de la durée au cinéma, *News from Home* poursuit les mêmes expérimentations formelles ayant hanté le lieu. Chez Akerman, il n'y a ainsi que saisissement du temps réel qui s'écoule, que gestes et corps observés. Son dispositif suit le flux du temps, de la ville, de la vie. Le cadre permet à la réalité d'entrer et de sortir (à l'inverse du dispositif carcéral de Depardon), la caméra remplaçant par moments la position d'une personne dans le métro qui observe les passants, la réalité, la pulsation de la ville. Et le parti pris du plan-séquence fixe traduit la vision de la cinéaste étrangère immobilisée dans une ville distante et dépersonnalisée. Patiemment, longtemps, Akerman s'interroge par rapport aux autres et interroge les autres. C'est cependant grâce à la voix-off que *News from Home* induit le pacte documentaire (et par ricochet, le pacte autobiographique), détachant ainsi le film du pur essai expérimental.

¹⁰⁵ Chaque entretien compte de un à quatre plans (mais comme le cadrage demeure toujours le même, le montage ne produit pas de réelle rupture et produit l'effet « plan-séquence »).

3.1.3 L'ajout de la parole ou Filmer la parole

À l'inverse du dispositif son-synchrone de *Délits flagrants* captant la parole des filmés, celui de *News from Home* affiche une voix-off et exhibe une réalité subjective, intime¹⁰⁶. La parole n'y est pas celle des autres, mais bien celle de la cinéaste¹⁰⁷. Dans son essai « Cadres, cadrage et encadrement », Françoise Collin, abordant l'œuvre intégrale d'Akerman, note qu'il y a « une extraordinaire présence du je, son obstination à s'affirmer, à se refléter, à se montrer. L'image ne prend distance que pour se constituer en miroir. Mais miroir de quoi? » et ajoute que « [l]e motif le plus évident de ce constat vient de la présence de la personne même de l'auteur dans ses films : présence physique – elle est son propre personnage central – ou présence de sa voix [...] » (1982, p. 134). Dans le reportage typique, la voix-off est celle, comme le note habilement Niney, « du bon sens et des images reçues (comme on dit des “ idées reçues ”) » (2002, p. 100), celle « du guide, du professeur, du média, de la raison, de la nation » (*Ibid.*), celle qui domine, contrôle, ordonne l'événement, la vision, le discours, ne faisant que répéter ce que l'image dit déjà. Refusant l'omniprésence et la clarté du commentaire – tantôt muette, tantôt masquée par l'environnement sonore (bruits du trafic, bruits du métro) - la voix-off de *News from Home* rompt avec l'académisme et la solennité habituels de la voix-off dans le cinéma

¹⁰⁶ Notons ici que Raymond Depardon, dans *Afriques : comment ça va avec la douleur* et *Empty quarter*, utilise aussi le procédé de la voix-off (la sienne) qui subjectivisait constamment la réalité observée.

¹⁰⁷ Mentionnons que le plan-séquence fixe est souvent utilisé dans des films plus personnels, plus ou moins autobiographiques, à la frontière du cinéma documentaire et du cinéma expérimental, où les propres mots du cinéaste - qui s'inscrivent en voix-off à l'image - prennent une importance considérable. On peut observer ce phénomène notamment dans les œuvres de Chantal Akerman, Marguerite Duras, Vincent Dieutre, Frédéric Mitterrand, Hervé Guibert.

documentaire, tout en créant un décalage, une asymétrie, un contraste avec l'image, repousse la redondance et le désir d'injecter de la fiction dans le corps des images. Les lettres transatlantiques envoyées par sa mère, auxquelles leur destinataire prête sa voix, nous font entendre, comme le souligne Alain Remond dans sa critique du film parue dans *Télérama* « [d]es mots qui, entre les murs de New York, pren[nent] l'allure de chants venus d'un pays presque mythique, d'un pays à histoire, à racines, petite musique venue du fond des âges, entendue là, dans cette ville froide, absente, coupée de tout » (1977, p. 88)¹⁰⁸.

Bien que la bande-image de *News from Home* vise à une conception bazinienne du respect de l'espace-temps, la voix-off, quant à elle, s'empare de la bande-sonore dès la troisième minute du film, nous transporte nostalgiquement dans un autre espace et un autre temps que celui montré dans ces images temporellement complexes, *images-miroirs*, *images-cristal*, images stratigraphiques. Décrivant la vie de province, ces lettres, cordon ombilical qui rattache Akerman à son histoire familiale, contrastent avec les plans de New York, ville immense et surpeuplée, froide et individualiste¹⁰⁹. Le parti pris du plan-séquence fixe devient ainsi une image douloureuse, celle de l'individualité, de la solitude, mais aussi celle de l'exil, du manque (du pays d'origine, de la terre natale, de la mère). Parce que c'est dans les temps morts et ennuyeux qui composent notre quotidien (lorsqu'on attend quelque chose, lorsqu'on prend le métro, etc.) que l'esprit est agité sans cesse par des pensées (notre

¹⁰⁸ Dans les deux éditions disponibles de *News from Home* (l'édition américain parue chez Criterion et l'édition française parue chez Carlotta), les lettres sont lues en français. Toutefois, à la sortie du film en 1977, les critiques françaises et belges notent que les lettres sont lues en anglais, paramètre qui modifie quelque peu les pistes d'analyse, renforce dès lors l'éloignement des liens familiaux, des racines de la cinéaste.

¹⁰⁹ Notons que dans son court-métrage *New York, N.Y.*, Depardon expose une vision assez semblable de la grande pomme.

liste d'épicerie, ce qu'on mangera pour dîner, nos factures impayées, etc.) mais aussi que la rêverie s'agite et que la réminiscence des souvenirs et la nostalgie du pays jaillissent. Les lettres agissent ainsi comme une concrétisation sonore des pensées les plus profondes de la cinéaste, alors que l'image nous montre d'autres personnes, d'autres vies. Et la solitude, la douleur de la cinéaste rejoint celle des autres assis là devant elle, des autres sur son passage, des autres qui entrent et sortent rapidement de sa vie, du cadre. Privés de parole, ils ont toutefois eux aussi leur histoire personnelle, familiale. Et c'est au spectateur de l'imaginer, de l'inventer lorsqu'il voit par exemple cette femme afro-américaine, les bras croisés et le regard triste, assise sur une chaise au coin d'une rue alors que la cinéaste lit en voix-off une lettre de sa mère qui la supplie de lui écrire : « enfin ma chérie je compte sur toi pour écrire, ne te fatigue pas déjà, écris vite, je t'embrasse mille et une fois et pense à toi ».

La bande-image et la bande-son de *Délits flagrants*, quant à elles, agissent en parallèle, respectant toutes deux un même espace-temps. Le plan fixe, sans coupes, contraint le spectateur à jeter son regard sur celui qui parle, évite d'attirer l'œil sur d'autres détails superflus. La limpidité des plans de *Délits flagrants*, leur contenu, leur texture, tout indique que seule la parole prime, que les mots prennent le dessus¹¹⁰. Le corps de celui qui parle

¹¹⁰ Faute d'avoir mis la main sur une copie dvd qui aurait permis une meilleure analyse – à Montréal, le film ne fut présenté que deux fois à la Cinémathèque Québécoise - nous nous contenterons ici d'effleurer *Chronique d'une femme chinoise (He Fengming)* de Wang Bing. Expérience extrême dont un aparté est nécessaire quant à l'approfondissement de nos préoccupations, *Chronique...*, d'une durée de trois heures, expose un entretien avec He Fengming, assise dans son salon, retraçant son passé douloureux (incarcérée pendant la révolution communiste, libérée, ensuite réincarcérée pendant la révolution culturelle). Quelques coupes interviennent, quelques changements de plan, et la caméra, toujours fixe, capte la parole. Dans un texte écrit pour la revue en ligne *Hors-Champ*, André Habib maintient que « [c]'est dans et par cette durée et ce rythme lancinant que l'immensité du drame trouve "sa" forme », que He Fengming « fait aujourd'hui

devient un support oral. La durée du plan se justifie ainsi par la parole. Et la coupe n'est plus possible. La bande-image de *Délits flagrants* nous montre toutefois les corps meurtris, vulnérables et hystériques des interrogés en comparaison aux corps rigides des interrogateurs. Et en ce sens, *Délits flagrants* s'éloigne de la radio filmée. La bande-image montre des éléments que la bande-sonore ne peut capter : des larmes secrètes sur les joues d'une accusée, les regards accusateurs, une poignée de main refusée, des plaies, des bosses, des cicatrices. Mais la bande-sonore expose des éléments que les mots nous transmettent mieux que n'importe quelle image. Depardon confiera à *Le point* : « J'ai filmé la parole judiciaire. C'est quelque chose dont j'avais besoin avant de repartir vers autre chose. J'aimerais retourner vers la déviance, la psychiatrie, là où la parole est libre » (1994, p. 111). *Délits flagrants* est avant tout une mise en scène de la parole, une prise de parole des laissés pour compte¹¹¹ qui, maîtrisant maladroitement l'élocution, se défendent à l'aide de mots simples et gauches. Si certains déférés sont exubérants et se prennent pour des acteurs (c'est notamment le cas du joueur de bonneteau marocain qui se défend d'être un indicateur qui ne mérite pas de passer devant le tribunal), d'autres sont plus discrets (comme ce jeune homme qui explique à voix basse qu'il usait de sa liberté d'expression en menaçant de mort un policier). Et si certains ne se défendent pas et reconnaissent les faits (tel le Français cocaïnomane), d'autres les nient totalement et racontent leur propre version (tel l'homme

partie de ces survivants dotés de parole et surtout de mémoire » et que le film « repose avant tout sur une parole. C'est cela, trouver la forme, le dispositif pour accueillir cette part de réel » (Habib 2008).

¹¹¹ Depardon ira même jusqu'à consacrer un ouvrage entier sur la parole des accusés de *Délits flagrants*, retranscrite dans *Paroles prisonnières*, projet évoquant l'ouvrage *Lettres de cachet des archives de la Bastille* de Farge et Foucault. Transformant la parole d'un film documentaire en document écrit, le cinéaste, concédant presque toutes les pages du livre aux mots des prévenus, écrit, en guise de préface : « Ils sont généreux ces sans-avenir. Ils doivent rester anonymes selon la loi. Il faut les placer à hauteur d'auteur. Ils n'écriront pas... puisqu'ils ont dit leur texte » (Depardon 2004, p. 13).

accusé de violence conjugale). Dans cette sphère juridique, royaume par excellence de la parole, les détenus utilisent ainsi la seule arme dont ils disposent afin de s'expliquer devant le procureur qui, à l'opposé, manie toutes les ficelles du discours.

Ainsi, le dispositif du plan-séquence fixe dans *Délits flagrants* et *News from Home* témoigne du réel en respectant la continuité spatio-temporelle et en « encadrant » la réalité, tout en apportant un supplément de sens au sujet filmé. Mais les questions esthétiques ne peuvent être séparées des questions éthiques (Luc Moullet : « La morale est affaire de travellings » ou la version de Jean-Luc Godard : « Les travellings sont affaire de morale »). Le dispositif du plan-séquence fixe, non seulement dans *Délits flagrants* et *News from Home* mais aussi chez Lumière, Warhol et les autres cinéastes qui l'emploient, pose ainsi quelques problèmes éthiques et esthétiques.

3.2 Plan-séquence fixe et problèmes éthiques et esthétiques : la morale est affaire de plan-séquence fixe

3.2.1 Reproductibilité technique

Si dès son invention on taxa la photographie de simple procédé mécanique de reproduction, on colla le même reproche au cinématographe. En effet, au tournant du XXe siècle, le Cinématographe Lumière, conçu par des chercheurs (et non par des artistes) intervient d'abord comme une duplication de la vie, comme un instrument scientifique qui sert à

reproduire et à observer le réel. Et le cinéma est devenu un art lorsqu'il s'est construit sur un refus de ses origines, soit par l'ajout d'acteurs et de décors, par la succession des plans, par la mobilité de la caméra, etc. Et à l'inverse, le cinéma expérimental a cherché, tout au long de son histoire, à renouer avec ses propres racines.

Or, Andy Warhol, pour ne nommer que lui, est animé par un désir de revenir à cette période de pure reproduction qui animait les inventeurs. Dans l'anthologie *Andy Warhol cinéma*, Aprà et Ungari observent :

Ce que Warhol semble vouloir mimer, ce ne sont pas les films « archaïques », mais plutôt les possibilités qui s'offraient au cinéma des débuts. Il ne s'agit donc pas de l'histoire du cinéma, mais de l'histoire du processus de production cinématographique. Si Warhol n'est pas fidèle (dans une perspective moderne) aux pionniers du cinéma dans sa façon de les représenter, il peut toutefois être considéré comme leur disciple dans la manière d'utiliser le cinéma, qu'il considère d'abord comme une invention scientifique avant même de le voir comme une occasion de faire du spectacle, ou pire, de l'art (Blistène 1990, p. 125-126).

Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin parle des techniques de reproduction de masse (notamment l'imprimerie, la photographie et le cinéma¹¹²) qui ont contribué à la déperdition de l'aura propre d'une œuvre unique, désincarnée par sa reproductibilité. Et Warhol exprime bien ce concept en faisant circuler

¹¹² Benjamin parle de la reproductibilité technique du cinéma : « À la différence de ce qui se passe en littérature ou en peinture, la reproductibilité technique des films n'est pas une condition extérieure de leur diffusion massive. La reproductibilité technique des films est inhérente à la technique même de leur production. Celle-ci ne permet pas seulement, de la façon la plus immédiate, la diffusion massive des films, elle l'exige. Car les frais de production sont si élevés que, si l'individu peut encore, par exemple, se payer un tableau, il est exclu qu'il achète un film » (Benjamin 1972, p. 24-25)

en série ses tableaux (des lithographies, des copies la plupart du temps) et ses films¹¹³, procédé qui, du coup, sape l'idée même du modèle, de l'original et met en cause, par le simulacre, les idées du faux et du vrai.

3.2.2 Principe de délégation et degré 0 de la mise en scène

À l'ère de la reproductibilité technique, le plan-séquence fixe pose la question de l'absence du regard de l'auteur et de la délégation. Le plan-séquence fixe semble, a priori, nécessiter peu de décisions de la part du cinéaste, comme si ce dernier s'effaçait derrière l'objectif, donnant alors l'impression que n'importe qui aurait pu filmer les images¹¹⁴. Déjà, Lumière et Edison déléguaient souvent la réalisation de leur film à un assistant (dont le nom, la plupart du temps, n'était pas crédité). C'était à un moment de l'histoire du cinéma où les droits d'auteurs et le terme « cinéaste » n'existaient pas encore. Ce principe de délégation est aussi attribuable à Warhol. Déjà, en parlant de ses œuvres picturales, Warhol confie dans une entrevue :

I'm not the exhibitionist the articles try to make me out as but I'm not that much of a hard-working man either: it looks like I'm working harder than I am here because

¹¹³ Mais comme le précise Haas : « Le paradoxe veut que, quand les films n'ont pas été volés, détruits ou perdus, il n'en reste souvent qu'une seule copie. Paradoxe proche de celui des ready-mades de Duchamp, dont les "originaux" ont presque tous disparus [...]. Sa "résistance" (qui est aussi un abandon délibéré : traiter le mal par le mal) a consisté à exposer la situation d'une lumière crue et, dans une attitude tour à tour joyeuse, cynique ou désespérée, à en tirer toutes les conséquences aussi meurtrières soient-elles. Peu d'artistes auront aussi bien montré que tout devient égal à tout dans l'image, et que celle-ci liquide dans le Spectacle des traits censés relever de "l'égalité démocratique". Avec Warhol, l'image de la mort est le thème privilégié comme la mort de l'image en est l'enjeu. Et "l'art des affaires" son ultime ressort » (Haas 2005, p. 37).

¹¹⁴ On sait bien, toutefois, que l'enregistrement passif est impossible à partir du moment où l'on choisit l'outil caméra et que toute œuvre, tout plan, tout cadre, est le résultat des choix du metteur en scène. Contre-exemple suprême, *Jeanne Dielman* est le résultat de longues répétitions et d'un travail minutieux, chronométré, voire maniaque.

all the paintings are copied from my one original by my assistants, like a factory would do it because we're turning out a painting every day and a sculpture every day and a movie every day. Several people could do the work that I do just as well because it's very simple to do : the pattern's right there (Aprà 2004, p. 43).

Dans l'ouvrage *Andy Warhol, cinéma*, Adriano Aprà et Enzo Ungari notent :

Né après une longue période pendant laquelle l'auteur et l'œuvre ont occupé tout l'horizon de la réflexion cinématographique, le cinéma « primitif » de Warhol veut donc réaffirmer l'importance d'éléments concrets tels que la caméra et la pellicule dans la définition du film [...] mais elle met l'accent sur l'absence d'un « auteur », d'un maître du film, du sujet qui serait là pour assurer la cohérence du discours cinématographique et, ce faisant, elle donne la priorité au processus avec lequel le film finit, du moins en partie, par s'identifier (Blistène 1990, p. 127).

Et vers la fin des années 60, Warhol transforma son cinéma en un art plus commercial, asservi à la rentabilité commerciale. Il s'attaqua uniquement à la production des films et confia la réalisation à Paul Morrissey (mais à l'époque et même encore aujourd'hui, le nom de Warhol est davantage associé à ses films – *Blood for Dracula*, *Flesh for Frankenstein* et la trilogie *Flesh*, *Trash*, *Heat*), faisant de son nom un logo commercial populaire et attractif : Andy Warhol Enterprises¹¹⁵.

¹¹⁵ Notons que dans le cinéma expérimental, Ken Jacobs poussa à son paroxysme cette question de délégation. Ses films, comme nous l'avons vu avec *Tom*, *Tom the Piper's Son*, sont constitués de matériaux tournés par d'autres, qu'il modifie à son gré. Toutefois, avec *Perfect film*, le cinéaste n'a « ni tourné, ni monté, ni "dirigé", mais seulement trouvé » (Gunning 2006b, p. 42). Jacobs n'a ainsi aucunement modifié le film de départ ; il n'a qu'apposé sa signature à l'œuvre d'origine. Mais *Perfect film* esquive la question du plagiat, Jacobs assumant et dévoilant son emprunt. Gunning pose la question : « Jacobs se livre-t-il simplement à un jeu dadaïste, signant de son nom un ready-made mis au rebut? » et y répond : « Il renonce au statut de créateur tout-puissant, facteur, façonneur d'images, pour endosser celui de témoin, d'observateur, d'investigateur, et, en définitive, d'analyste. [...] Sa seule intervention consiste à nous le présenter, après nous avoir fait prendre conscience de la nécessité de recentrer notre vision des images, de rester vigilants à ce qui se passe dans les marges, et de prêter attention aux coutures dans la trame » (*Ibid.*, p. 42-43). Tel est le cas aussi pour le film *Public Domain* d'Hollis Frampton.

Le plan-séquence fixe pose ainsi la question de l'absence de l'auteur, du maître du film, de son indifférence, de sa paresse pour la mise en image et du degré 0 de la mise en scène, terme qui vient du « degré 0 de l'écriture » de Roland Barthes, concept dégagé dans son essai du même nom. On trouve par exemple un degré zéro de parenté chez Lévi-Strauss, un degré zéro de l'unité linguistique chez Jakobson, un degré zéro en littérature dans l'écriture blanche (par exemple Duras et les contemporains de Barthes). Et une fois de plus vient en tête le « ready-made » de Duchamp, censé épargner à l'artiste le côté fastidieux de l'exécution (l'artiste a d'ailleurs toujours été fasciné par le cinéma parce qu'il ne nécessite pratiquement aucune intervention humaine). La réalisation de l'œuvre « prête à l'emploi », comme sa traduction l'indique, offre peu de prises à la fatigue de l'artiste, remettant alors en question sa puissance créatrice.

Au cinéma, le degré 0 se traduirait en une réduction des choix du metteur en scène face à ses sujets et à la technique, en une épuration, un dépouillement, un enregistrement de la réalité selon des critères monstatifs¹¹⁶. Le degré 0 de la mise en scène par l'utilisation du

¹¹⁶ À la sortie de *Ten* d'Abbas Kiarostami, plusieurs critiques parlèrent de « degré 0 de la mise en scène », terme qui colla aux œuvres suivantes du cinéaste (*ABC Africa*, *Five*, *Shirin*) visant de plus en plus à la disparition de la mise en scène, de l'auteur. De plus, certains auteurs et théoriciens ont utilisé le terme. En effet, en parlant de *Shoah* de Lanzmann, Jacques Aumont écrit, dans son ouvrage *La mise en scène* : « les traits de la mise en scène visent un degré 0 de l'écriture » (Aumont 2000, p. 213). Dans *Theory of Film Practice*, Burch parle de « zero point of cinematic style » lorsque certains films « drastically reduced the roles of director and viewer alike. The director's function was limited to choosing the subject, setting up the shot, turning the camera on and off and deciding whether or not to exhibit the result » (Burch 1981, p. xix). Finalement, dans *Le documentaire et ses faux-semblants*, François Niney étudie les gradations du documentaire à la fiction et les degrés d'intervention du cinéaste (Niney 2009, p. 53-57). En s'appuyant sur les trois niveaux imbriqués du dispositif filmique - « tournure des plans, directives de tournage, croyance induite du spectateur » (*op. cit.*, p. 54) - il en vient à distinguer huit degrés d'intervention qui va du simple geste d'installer une caméra devant quelque chose et attendre qu'une situation advienne (le degré zéro) à une mise en scène totalement construite, avec scénario écrit, acteurs et tournage en studio (le septième degré).

plan-séquence fixe se retrouve aussi bien dans le dépouillement du cinéma expérimental, visant la spécificité du cinéma, que dans les productions télévisuelles les plus élémentaires et les moins imaginatives. Parce que le plan-séquence fixe demeure aussi, il faut bien le dire, l'esthétique la plus rudimentaire, la plus paresseuse qui soit, en ce sens qu'elle ne requiert pas de montage et peu de préparation technique (et demeure entre autres rattachée, comme nous le verrons dans le prochain sous-chapitre, à l'esthétique télévisuelle et amateur).

Si Louis Lumière, avant tout scientifique, affiche une apparente indifférence pour la mise en scène, Warhol tente de revenir à cette conception d'une mise en scène qui requiert peu de décisions. Chez Warhol, la double contingence du plan-séquence fixe - à la fois dans l'absence du montage et dans la fixité de la caméra - répond à son désir de l'indifférence pour la mise en scène. Haas dévoile le fonctionnement du tournage chez Warhol :

Quand il achète sa première caméra Bolex, il ignore tout de la technique de prise de vues. [...] Warhol affiche un certain mépris pour la performance technique. [...] Gerard Malanga [acteur dans divers films de Warhol] note: « Nous travaillions de façon aussi mécanique que possible en essayant de rendre exactement chacune des images, mais le résultat n'était jamais exact. En devenant des machines nous accomplissions un travail très imparfait. Andy acceptait toutes les erreurs. Nous

Niney définit ainsi le degré zéro : « Ici aucune intervention sur le 'profilmique', tout est filmé en cachette, du moins sans autorisation, à l'insu des protagonistes (passants et photographe), la mise en scène se borne aux cadrages et au montage, avec sons ambiants. Aux yeux de certains, le documentaire devrait s'en tenir à cela pour ne pas influencer sur le filmé. (C'est par exemple, l'approche de Vertov dans *L'Homme à la caméra*, ou celle que revendiquait Jean Vigo qui pourtant, dans *A propos de Nice*, ne s'est pas privé de trucages surréalistes caricaturant le bourgeois). Si effectivement on peut dire qu'ici rien n'est joué pour la caméra, et que stricto sensu rien n'est mis en scène, il faut faire deux réserves : 1) la façon de filmer et monter influera tout de même sur le sens de ce qu'on montre ; 2) le sujet se trouve limité à ses seules apparences extérieures les plus immédiates, sans possibilités d'en savoir plus. Le spectateur a l'impression que tout est impromptu, spontané, « vrai ». Il peut éprouver une sensation de voyeurisme, d'images non seulement faites à la volée mais volées » (Ibid., p. 54).

n'avons jamais rien rejeté ». [...] C'est sans doute après avoir observé les méthodes de tournage de Jack Smith qu'il se préoccupera de moins en moins des convenances techniques. [...] Ce qui intéresse donc Warhol dans la machine, c'est moins sa puissance à transformer, que la possibilité qu'elle offre à l'artiste de se soustraire au « processus créatif » et plus précisément d'évacuer les ressorts de la volonté : peindre, filmer machinalement. « C'est si facile de faire des films, il n'y a qu'à filmer et le film se fait tout seul », note-t-il enthousiaste (Haas 2005, p. 8).

Dans les premiers films de Warhol, il n'y a qu'une seule prise de vue de chaque scène (même si celle-ci sera parfois répétée en boucle) et la bobine est projetée intégralement (y compris les images-amorces), choix qui sont la « résultante de son refus de faire le tri, de trancher [...], de trouver la procédure qui exige le minimum de décisions. L'arbitraire, l'automatisme de la machine, la commande extérieure, sont des solutions à ce problème. » (*Ibid*)¹¹⁷.

Et au refus de la coupe s'ajoute la fixité de la caméra. Et utiliser le plan fixe, c'est renoncer à la notion d'espace filmique dynamique au cinéma. Bien que Sitney mentionne qu'en tant qu'artiste pop, Warhol est à l'opposé des cinéastes structuraux et utilise la caméra immobile à des fins ironiques et provocatrices, loin de la « mystical contemplation of a portion of space » d'un Snow ou Gehr (Sitney 2002, p. 4), il faudrait plutôt comprendre la caméra

¹¹⁷ Haas voit aussi dans cette position désinvolte de l'artiste un anti-conformisme délibéré face aux fondements mêmes de l'esthétique du montage, aussi bien ceux des années 20 avec les films d'Avant-garde (*Ballet Mécanique* de Fernand Léger et Dudley Murphy, *Entr'acte* de Francis Picabia et René Clair, par exemple), ceux du cinéma soviétique (Eisenstein, Vertov, Dovjénko) que ceux des cinéastes expérimentaux, la plupart « très soucieux en général du respect de chaque photogramme de leur œuvre » (Haas 2005, p. 20). « Il ne s'agit pas de rythmer, de dynamiser l'action, ou de produire du sens ou un choc visuel par confrontation de plans » écrit Haas, mais bien de « montrer platement, sans monter » (*Ibid.*). Sitney va aussi dans la même direction : « Warhol turned his genius for parody and reduction against the American avant-garde film itself [...] At the same time, he exploded the myth of compression and the myth of the film-maker » (Sitney 2002, p. 349).

statique en tant que figure esthétique qui répond une fois de plus à la passivité de l'artiste et à son indifférence pour la mise en image : « non pas organisation perspective ou narrative, mais simple exposition, mise en scène » (Haas 2005, p. 8). La caméra tourne ainsi toute seule : « Warhol (ou l'un de ses assistants) la déclenche, puis il s'en va vaquer à d'autres occupations, une conversation téléphonique par exemple. Et le film s'arrête quand il n'y a plus de pellicule dans le chargeur » (Ibid, p. 6). Si certains critiquèrent acerbement le regard neutre et impassible de Warhol, Haas voit toutefois dans cette passivité un gage de puissance :

indifférence souveraine à ce qui est devant l'objectif, à ce qui rentre ou sort de son champ, à ce qui est audible ou non. La caméra ne fait corps ni avec le sujet qui filme, ni avec l'objet qu'elle filme. En ce sens, l'esthétique de Warhol est à l'opposé de celle de Brakhage : elle enregistre impassiblement, que le monde soit sur le point de s'effondrer ou non [...] D'un autre côté, un effet d'étrangeté provoqué par la mise en scène au sens le plus passif : non pas organisation perspective ou narrative, mais simple exposition, mise en scène (Haas 2005, p. 6)¹¹⁸.

Ainsi, le degré 0 de la mise en scène chez Warhol définit son esthétique, posant les questions de la passivité, du regard neutre et impassible, qui mènent dès lors aux subterfuges de la caméra cachée et de la caméra de surveillance.

¹¹⁸ Ajoutons à cela les propos de Jonas Mekas, probablement le plus fervent défenseur de Warhol : « C'est un cinéma maîtrisé, et je le souligne, totalement maîtrisé. J'insiste sur cette perception de Warhol comme un artiste qui exerçait une domination totale, au lieu de se montrer totalement laxiste » (Blistène 1990, p. 46).

3.2.3. Caméra de surveillance et dispositif carcéral

Anonymes et non narratives, les images de caméra de surveillance, plans-séquences fixes infinis, exacerbent ainsi nos présents questionnements : la question du réalisme, la reproductibilité technique, l'absence du maître du film, le degré 0 de la mise en scène. Parfois dérobées, parfois visibles, parcourant de plus en plus les espaces à la fois publics et privés, les caméras de surveillance, propres à l'ère moderne¹¹⁹, ne peuvent faire autrement que d'influencer l'esthétique audio-visuelle. Ainsi, à l'heure où tout le monde craint pour sa sécurité dans un climat de peur du terrorisme international, l'image et l'imaginaire de la télésurveillance est pratiquée à la fois par la force publique et les artistes.

Dans son ouvrage *Souriez, on vous espionne*, Jean-Paul Ney, enquêtant sur les dérives des services secrets depuis les attaques de septembre 2001, note que « [n]otre liberté, depuis la vulgarisation de l'outil informatique et des nouvelles technologies, est en permanence sous surveillance électronique », ajoute que « [l]es nouvelles technologies informatiques et numériques augmentent notre “ traçabilité ” », « captent notre image, notre voix » et termine : « Quand à nos activités, nos habitudes et nos modes de consommation, ils sont enregistrés dans des fichiers qui surveillent notre vie au quotidien » (2005, p. 38). Volonté

¹¹⁹ Notons toutefois que dès la fin du XVIII^e siècle, le philosophe utilitariste Jeremy Bentham imagina le « panoptique », un type d'architecture carcérale dont l'objectif de la structure est de permettre à un gardien, logé dans une tour centrale, d'observer tous les prisonniers enfermés dans des cellules individuelles autour de la tour, sans que ceux-ci puissent savoir s'ils sont observés. Dans un chapitre entier de *Surveiller et punir*, Michel Foucault étudie le panoptique et fait de ce dispositif de surveillance (visant à créer un sentiment d'omniscience invisible chez les détenus) le modèle abstrait d'une société disciplinaire (Foucault 1975, p. 228-264).

de tout voir, de tout entendre, de tout savoir, à chaque instant, à chaque endroit. Une sorte de Big Brother orwellien, d'œil de Dieu.

À l'ère de l'apparition massive de la vidéosurveillance, il subsiste toutefois des lieux oubliés, secrets, inviolés, marqués par un déni de caméra. Revenons alors à *Délits flagrants* et *News from Home* qui montrent une autre réalité, à la facette inconnue et sous-terrainne : l'antichambre de la Justice et de ses coulisses chez l'un, New York, ville aux espaces anonymes chez l'autre¹²⁰. Toujours dans son ouvrage *L'épreuve à l'écran*, François Niney se questionne: « En automatisant complètement les prises de vues, c'est-à-dire en supprimant l'opérateur, n'atteint-on pas enfin la vérité toute nue : des faits qui se font voir et parlent d'eux-mêmes? » (2002, p. 192) et ajoute que « [l]a télé-surveillance est le modèle de cette vision-machine intégralement " objective " parce que tout à fait " hors sujet " : *nobody's point of view* » (*Ibid.*). Voisin de la vidéosurveillance filmant l'interrogatoire juridique en tant que pièce à conviction, le dispositif *archi-observationnel* de *Délits flagrants* tend, pourrait-on dire au départ, à s'effacer, si discret qu'il en devient invisible, voire absent. Quant à *News from Home*, la toute première scène affiche une caméra qui semble bel et bien absente : une voiture se précipite sur celle-ci, la contournant à peine. Une seconde scène pousse encore plus loin la ruse : dans un wagon de métro, la caméra frontale fixe une vitre dont le reflet laisse découvrir non pas une caméra mais plutôt une femme anonyme qui n'est visiblement pas la cinéaste.

¹²⁰En effet, Akerman ne montre de New York que des non-lieux (des rues, des métros, des façades de boutiques et de restaurants), esquivant tout lieu célèbre et identifiable de la ville.

Exerçant le contrôle total de nos vies progressivement sécurisées et mises en cartes, les caméras de surveillance questionnent le droit à l'image privée, tout comme le cinéma documentaire. En effet, dans son ouvrage *Le regard documentaire*, Jean-Paul Colleyn écrit :

Le documentaire est très souvent accusé de voyeurisme. Qui ne perçoit la gravité d'une entreprise qui consiste à s'en prendre à des personnes privées, dans leur vie réelle, à manipuler leur image et à la livrer à la consommation publique? L'indiscrétion est évidemment au cœur de l'entreprise, depuis le choix du sujet et des personnages jusqu'au mixage final (1991, p. 75).

Contrairement à Depardon qui demanda la permission aux filmés avant toute captation de leur image, accordant même à ceux-ci un droit de regard sur le montage final, Chantal Akerman saisit l'image de plusieurs New-Yorkais à leur insu (plusieurs scènes de *News from Home* exposent d'ailleurs un regard qui épie à travers vitre, vitrine, vitrail). Akerman filme la vie à l'improviste, rejoignant ici la démarche de Dziga Vertov¹²¹ qui déjà menait aux subterfuges de la caméra-cachée (procédé déjà observable dans le cinéma des premiers temps, le cinématographe espionnant parfois les figurants¹²² dont certains, d'ailleurs, ignoraient tout de cet appareillage posé là devant eux).

¹²¹ De plus, focalisant sur le mouvement des foules plutôt que sur l'individu, multipliant les scènes avec des moyens de transport (train, bateau, voiture, métro), *News from Home* ne cache pas son inspiration soviétique. Nuançons toutefois que Vertov recourt à un montage très rythmique et complexe et demeure du côté de la collectivité et de la révolution industrielle, alors que le foule et les moyens de transport chez Akerman renforcent l'individualité, la solitude, l'éloignement et le manque du pays d'origine.

¹²² En effet, Vincent Pinel nous apprend que pour *La sortie des usines Lumière à Lyon*, les opérateurs Lumière cachèrent le dispositif à distance (Pinel 1974, p. 415).

Dans *La machine de vision*, l'un des seuls ouvrages sociologiques qui rattache la caméra de surveillance à des conceptions artistiques et à une philosophie de l'art, Paul Virilio, philosophe et urbaniste français, met en parallèle l'omnivoyance, l'ambition totalitaire de l'Occident européen et la caméra de surveillance qui visent à une obtention d'une image totale de la société (Virilio 1988, p. 77)¹²³. Selon lui, les techniques policières d'approche multidimensionnelle de la réalité (microscopes électroniques, spectromètres de masse et vidéographe à lecture laser) auraient eu une influence décisive sur l'instrumentalisation de l'image publique (propagande, publicité) mais également sur la naissance de l'art moderne et l'émergence documentariste :

Après celles de l'école documentariste, les prouesses cinématiques de l'homme de guerre, en popularisant une vision futuriste du monde, incitaient chaque jour davantage les spectateurs à rejeter tous les anciens médiums : acteurs, scénaristes, metteurs en scène, décorateurs, devraient s'effacer volontairement ou consentir à disparaître devant la prétendue objectivité des objectifs (Virilio 1988, p. 111).

Aujourd'hui, l'image, selon Virilio, n'est plus « solitaire (subjective, élitique, artisanale) mais solidaire (objective, démocratique, industrielle) » (Virilio 1988, p. 114). Et le problème, c'est non seulement la totale objectivité du regard, mais surtout l'absence de regard¹²⁴. Selon Virilio, l'utilisation des technologies de surveillance par les artistes a

¹²³ Virilio retrace pour nous les grands écrits sur le sujet : « Curieusement, on ne cessera de retrouver cette double préoccupation atavique de l'effet de terreur à la fois non-dit et désir totalitaire d'éclairement, à l'œuvre avec excès chez Fouché ou Talleyrand et après, bien après, savoir terrorisant et terrorisé chez Lacan et son *Je ne vous le fais pas dire!*, le Michel Foucault de *Naissance de la clinique* et de *Surveiller et punir* ou encore Roland Barthes, l'auteur de *La chambre claire* qui sera aussi l'inspirateur de l'exposition « Cartes et figures de la Terre », au Centre Georges-Pompidou et écrira en conclusion d'une vie de maladie et d'angoisse : « La peur aura été ma passion » (Virilio 1988, p. 79).

¹²⁴ Virilio, d'ailleurs, se questionne et s'inquiète quant au futur : « Ne parle-t-on pas de la production prochaine d'une "machine de vision" capable, non plus uniquement de reconnaissance des contours des

conduit à la complète évaporation de la subjectivité visuelle, a contribué à faire disparaître le rôle de l'artiste. Mais Virilio semble oublier que même dans des œuvres soi-disant sans réalisateur, c'est-à-dire filmées par des moyens automatiques et autonomes, il y a montage et cadrage¹²⁵. De plus, l'ouvrage de Virilio, qui date tout de même de 1988, n'interroge pas le dispositif de certains artistes pour qui l'utilisation de la vidéo-surveillance devient un moyen de la questionner, la critiquer, la dénoncer¹²⁶.

Plusieurs artistes retournent ainsi la caméra vers le spectateur, parfois même à son insu, tentent de faire de lui un collaborateur volontaire ou non de l'œuvre, l'incitent à le sortir de son rôle passif de spectateur. Dans son ouvrage *L'art vidéo*, Michael Rush nous apprend que plusieurs vidéastes de la première génération (dont Gillette, Froese, Acconci, Dan Graham) réalisèrent des installations où le visiteur était pris pour cible par la caméra. Bruce Neuman et Peter Campus, par exemple, utilisèrent la caméra pour espionner leur propre personne et un public consentant (Rush 2003, p. 30-31). Harun Farocki, quant à lui, monta des films à l'aide d'images tirées de caméras de surveillance d'usine, de prisons et de centre d'achats. Rush ajoute un autre exemple, extrême : l'artiste visuel Pipilotti Rist « a installé

formes, mais d'une interprétation complète du champ visuel, de la mise en scène, proche ou lointaine d'un environnement complexe? Ne parle-t-on pas encore de cette nouvelle discipline technique, la "visionique", la possibilité d'obtenir une *vision sans regard* où la caméra-vidéo serait asservie à un ordinateur, ce dernier assumant pour la machine, et non plus pour un quelconque téléspectateur, la capacité d'analyse du milieu ambiant, l'interprétation automatique du sens des événements, ceci dans les domaines de la production industrielle, de la gestion de stocks ou, encore, dans ceux de la robotique militaire? » (Virilio 1988, p. 125).

¹²⁵ Comme le dit François Niney à propos du soit disant regard anonyme : « [n]ous savons maintenant qu'aucune imagerie n'exposera La réalité, que toute technique met en relief certains aspects de la réalité » et qu' « au bout de la chaîne instrumentale se retrouveront toujours un regard, une interprétation, des décisions humaines » (2002, p. 103).

¹²⁶ Pour appuyer ses dires, Virilio s'appuie rapidement sur un corpus très limité : *Der Riese (Le géant)* (Michael Klier, 1984) et le « vidéo-art des années 1970 » (Virilio 1988, p. 104), aucunement exemplifié.

une caméra dans les cuvettes des toilettes de la galerie et l'avait relié à un petit moniteur de sorte que lorsqu'un visiteur s'asseyait sur les toilettes il se retrouvait, à sa grande surprise, face à l'image d'une partie extrêmement intime de son anatomie » (Rush 2003, p. 233).

Si on revient à *Délits flagrants*, le film expose deux dispositifs mécaniques, calculés avec précision : le dispositif de l'audition menée par le substitut et le dispositif cinématographique imposé captant des personnes « déviantes » (toxicomanes, alcooliques, malades mentaux, délinquants, immigrants clandestins) qui, par définition, ne rentrent pas dans la « norme ». Roland Barthes, dans les *Cahiers du cinéma*, admiratif devant le cinéma d'Antonioni, s'adressait ainsi à lui, à propos de la durée de ses plans :

Le pouvoir, quel qu'il soit, parce qu'il est violence, ne regarde jamais ; s'il regardait une minute de plus (une minute de trop), il perdrait son essence de pouvoir. L'artiste, lui, s'arrête et regarde longuement [...] Ce que vous ajoutez à cette disposition, commune à tous les cinéastes, c'est de regarder les choses radicalement, jusqu'à leur épuisement. [...] vous regardez longuement ce qu'il ne vous était pas demandé de regarder par la convention politique [...] ou par la convention narrative (les temps morts d'une aventure) [...]. Ceci est dangereux, car regarder plus longtemps qu'il n'est demandé (j'insiste sur ce supplément d'intensité) dérange tous les ordres établis, quels qu'ils soient, dans la mesure où, normalement, le temps même du regard est contrôlé par la société : d'où, lorsque l'œuvre échappe à ce contrôle, la nature scandaleuse de certaines photographies et de certains films : non pas les plus indécents ou les plus combattifs, mais simplement les plus « posés » (Barthes 1980, p. 11).

On voit bien que les propos de Barthes pourraient ici être appliqués à Depardon. Par la longue durée des plans, le dispositif de *Délits flagrants* (et même celui de *News from Home*) induit une force à l'image, extirpe le spectateur de sa passivité, lui laissant le temps et la liberté de réfléchir sur les images dont il est été le témoin oculaire. Prises en compte

du temps filmique, *Délits flagrants* et *News from Home*, antidotes aux images documentaires contemporaines qui ne pensent qu'en termes de « temps forts »¹²⁷, se comprennent, se ressentent dans la durée. La lenteur et la longueur des plans de *Délits flagrants* créent ainsi non seulement un contraste avec le rythme très rapide des entretiens mais permettent aussi au cinéaste d'échapper au dispositif imposé, tout en le respectant. Patient, discret, immobile, mutique, Depardon contemple longuement ce qui est là. Après chaque entretien, Depardon fait durer le plan, nous montre par moments les sorties du cadre des deux filmés, la caméra insistant sur les bancs vides, usés. Ou encore il dénonce toute l'ironie de la procédure quand l'accusé, suite à l'entretien, se voit mettre des menottes par un policier qui le traîne ensuite en *laisse* (en effet, une corde chétive est attachée aux menottes) jusqu'au bureau de l'avocat. Le spectateur de *Délits flagrants* apprend ainsi à respirer au rythme de la durée véritable des entretiens. Et c'est le temps exploité dans une durée qui permettra de saisir la complexité des échanges verbaux. Captant la matière du réel, le dispositif insistera, de par sa nature même, sur les temps faibles, morts, silencieux, temps qui en disent long, temps qui laissent parler l'invisible.

¹²⁷ Dans son texte « When Less is Less : The Long Take in Documentary », David MacDougall dresse une autopsie du plan-séquence dans le cinéma documentaire contemporain. Critiquant son absence, l'auteur remarque : « With the exception of interview material, most of the shots in contemporary documentary films and television programs are only a few seconds long. [...] Documentary thus finds itself in the curious company of television commercials and music videos in seeking to maintain audience interest through the dynamics and variety of quick cutting [...] » (1992, p. 36). MacDougall poursuit : « The great enemy of documentary (and oddly, rather a taboo topic of discussion among filmmakers themselves) is the dead spot in which nothing seems to be happening » (1992, p. 38). L'auteur explique la raison de ce *grand ennemi* : « Film producers are terrified of such moments, for they are terrified of audience impatience » (*Ibid.*).

[Illustration retirée]

Figure 12 : *Délits flagrants* (Raymond Depardon, 1994)

Depardon parvient ainsi à recréer le dispositif de surveillance tout en le critiquant non seulement par la durée mais aussi par l'intervention du hors champ. Les sorties du cadre des inculpés – à la fois dans leurs gestes mais aussi dans leurs paroles – agissent comme autant de tentatives d'échapper au dispositif contraignant de l'institution et d'invalider la procédure, transgression qui consiste à faire intervenir le hors-champ : certains se lèvent et placent une partie de leur corps hors champ (voir figure 12), d'autres interpellent directement le policier ou les membres de l'équipe. Le joueur de bonneteau, quant à lui, raconte sa propre version des faits, s'agite, se lève de son siège (alors que le policier lui ordonne de se rasseoir) et se retrouve décapité par le cadre. Tous débordent ainsi du cadre, lequel, comme le lieu même, est clos et exigü (en effet, privé de contrechamp, nous ne saurons jamais au final à quoi ressemble l'autre côté de ce bureau).

De plus, *Délits flagrants*, de même que *News from Home*, tente de critiquer la vidéo-surveillance par l'emploi d'un dispositif évolutif qui esquivera peu à peu la caméra-cachée

et questionnera la dynamique absence/présence de la caméra via le recours aux adresses à la caméra. Le premier regard à la caméra de *Délits Flagrants* n'intervient qu'après une heure de projection. En effet, Muriel (inutile d'ajouter ici qu'il ne s'agit pas de son véritable prénom), prostituée séropositive inculpée de vol de voiture que la caméra accompagne d'abord devant la psychologue, ensuite dans le bureau du substitut et enfin devant l'avocat qui lui a été commis d'office - à chaque fois, elle partage d'ailleurs une nouvelle version des faits -, lance plusieurs regards à la caméra. Elle ira même jusqu'à apostropher le cinéaste (et tentant, dès lors, de convaincre aussi le spectateur), à arranger ses cheveux et à s'excuser en souriant d'apparaître non maquillée devant la caméra. Dans son article « *Délits flagrants. Je n'ai presque rien filmé, Monsieur le juge* » paru dans la revue *Positif*, Claire Vassé observe que Muriel est « le personnage qui oblige le cinéaste à trahir sa présence ».

Vassé ajoute :

Par sa prise de conscience qu'elle est sous l'œil d'une caméra, elle rompt le dispositif du documentaire : nous ne pouvons plus nous abandonner à l'impression d'un enregistrement mécanique du réel. Le filtre d'un regard, celui de Depardon, est percé à jour. D'autant mieux que les gesticulations intempestives de Muriel, lors de son premier entretien, l'obligent à la recadrer pour qu'elle ne lui échappe pas. La jeune toxicomane est celle par laquelle le leurre de l'objectivité éclate, rendant illusoire la pseudo-absence de mise en scène (1994, p. 44).

Et c'est paradoxalement Muriel, personnage dont on connaît les tactiques mensongères¹²⁸, personnage bien réel de film documentaire, qui produit, à travers ces moments d'auto mise en scène, de la fiction. Et qui dévoile le subterfuge de la caméra-cachée.

¹²⁸ Muriel mentionne dans un premier temps qu'elle vole des automobiles pour conduire à toute vitesse sur l'autoroute et dans un autre, soit devant le substitut, elle s'innocente, mentionnant son incapacité à conduire et l'absence d'un permis de conduire.

Autant qu'un choix esthétique, le plan-séquence fixe de *Délits flagrants* est avant tout un choix éthique, une façon de poser la caméra en dérangeant le moins possible. En parlant du cinéma de Depardon, Frédéric Sabourand, dans son ouvrage *Depardon/Cinéma*, coécrit avec le cinéaste, mentionne : « Le cadre fixe n'est pas *que* point de vue distancié du cinéaste, il est aussi respect de l'échange, dans sa dualité » (Depardon 1992, p. 160). Prise de vue respectueuse de chacun, chaque plan montre les personnages à égalité, de profil et sans effet de zoom.

[Illustration retirée]

Figure 13 : *News from Home* (Chantal Akerman, 1977)

Alors que les regards à la caméra de *Délits flagrants*, interrompant l'illusion d'un enregistrement mécanique du réel, amènent une notion d'éthique documentaire, ils sont ce qui cause problème éthique chez Akerman. En effet, la caméra d'abord invisible de *News from Home* s'imposera bientôt et captera, statique, longtemps, les regards à la caméra des New-Yorkais. Certains la repèrent, la pointent, la fixent. Certains semblent indifférents

à sa présence, d'autres ne la remarquent pas. Certains la regardent et tournent la tête aussitôt, feignant de ne pas l'avoir aperçue. Regards tantôt inquisiteurs (un vieil homme ira même jusqu'à changer de wagon dans le métro), tantôt tendres. Regards de trahison, regards vulnérables, regards troublés, regards malfaisants, regards, en somme, qui questionnent le droit à l'image privée (voir figure 13). Mais c'est ainsi grâce à ces regards multiples et hétérogènes qu'elle pose sur les autres et vice-versa qu'Akerman documente la réalité du tournage, la manière dont elle perçoit et est perçue par l'autre, questionnant alors le voyeurisme propre au documentaire et les questions éthiques qui s'y rattachent. Ce qui n'attire pas notre attention dans la vie de tous les jours, dans les actions que nous posons quotidiennement, devient ici motif à réflexion. Sans bouger, dans le métro ou dans la rue, la cinéaste observe ce qui se passe autour d'elle et observe ce qui se passe autour des autres. Et elle nous donne alors à voir la vie des autres, leur quotidien le plus banal, et nous apprend, surtout, à ouvrir grand les yeux, à voir ce qui est autour de nous, à découvrir l'autre.

Ainsi, pour Akerman et Depardon, de même que pour plusieurs artistes visuels, l'utilisation du dispositif de la surveillance joue avec l'usage qu'en fait l'état pour contrôler ses sujets, dénonce l'œil perpétuellement inquisiteur du pouvoir dans les régimes répressifs comme dans les sociétés supposément démocratiques, pointe du doigt un Big Brother devenu maintenant réalité et leur permet de se regarder eux-mêmes et d'observer les autres, questionnements qui déjà préoccupaient Warhol.

En effet, dans les années 60, Warhol était conscient des caméras de surveillance. On connaît la légende : dans la Factory, on y était constamment filmé, des caméras étant installées partout dans l'atelier. Les célébrités, les assistants, les amis, etc., qui y allaient et venaient, étaient tous des conspirateurs de la surveillance délibérée qui y avait lieu. On y mettait en scène des scènes, des interviews – vraies ou fausses - et des auditions – vraies ou fausses -, interprétées pour la caméra omniprésente. Dans son court essai, Haas dévoile, en parlant des adeptes de la Factory :

La caméra peut, par exemple, les enregistrer sans qu'ils le sachent. Elle n'est pas pour autant invisible mais elle peut tourner ou ne pas tourner à l'insu des acteurs. Ceux-ci ne doivent donc pas se préoccuper de la caméra et poursuivre leur cinéma de tous les jours. « On ne sait jamais si on est filmé ou pas, si la caméra tourne ou pas », se plaint Ultra Violet [artiste française, muse de Warhol et de Dali] (Haas 2005, p. 12).

Avec son projet avorté *Nothing Special*, Warhol désirait aller encore plus loin avec le dispositif de télé-surveillance. Dans son texte « Nothing Special : Andy Warhol and the Rise of Surveillance » publié dans l'anthologie *CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*¹²⁹, Branden W. Joseph nous apprend :

His next project was to be the airing of several hours of an unmoving, uninterrupted surveillance camera. As he explained, « In New York, apartments have a channel five which allows you to watch anybody who enters the front door. That will be my show: people walking past the camera. We'll call it "Nothing Special" » (Frohne 2002, p. 245).

¹²⁹ Cette anthologie de plus de 600 pages constitue l'un des seuls ouvrages qui s'intéresse à la surveillance dans les arts (surtout les arts visuels).

Toujours dans le même texte, Branden W. Joseph voit un lien entre l'esthétique warholienne et l'implantation des caméras de surveillance aux États-Unis :

The fastest growing applications of police film and TV surveillance is in investigations of the activities of sexual deviates, usually homosexual solicitations or acts committed in 'public' restrooms. California police have used camera surveillance in toilet booths at department stores and amusement parks. [...] Not only were the activities of deviates observed but colored films were taken of the criminal acts which were used both for identification and as evidence in subsequent trials of the offenders (Frohne 2002, p. 243).

Les films de Warhol, d'ailleurs souvent saisis par la police ou par le FBI qui débarquaient à l'improviste dans la Factory, met en scène drogués, homosexuels, transgenres, intellectuels gauchistes, artistes undergrounds, les marginaux, en somme, qui traînaient à la Factory et dont le pouvoir tentaient de contrôler. Or le contrôle social, comme le dirait Foucault dans *Surveiller et punir*, insiste surtout sur la minorité déviante qui nécessite l'existence de ce contrôle, de cette surveillance. Toujours dans la même anthologie, Ursula Frohne, quant à elle, poursuit la thèse de Foucault : ce sont maintenant les médias qui font figure d'autorité :

The camera turns them on and off. Warhol's laconic insight into the media's existence-generating power is not without anthropological and theological connotations that directly relate to the internalized camera gaze: the all-seeing, seemingly omnipresent "eye of God" is reincarnated in the presence of the observer in today's media culture ; at the same time the potential surveillance character of media attention assumes the role of the new alter-ego of individual and cultural self-representation. In the age of globalization, the panopticon of the media becomes the new disciplining authority (Frohne 2002, p. 255).

Ainsi, Andy Warhol impose une reconsidération quant au parti pris étudié : si dans le cinéma expérimental des années 60 et 70, le plan-séquence fixe s'inscrivait dans un processus d'enchantement et de redécouverte, comme plusieurs l'ont noté (Burch en tête), il s'inscrivait déjà aussi, en filigrane, dans une esthétique carcérale. Non seulement les premiers films warholiens mais aussi *Jeanne Dielman*, par exemple, nous étaient révélés au moyen d'un dispositif évoquant la vidéosurveillance, reproduisant la même combinaison limitée de cadres statiques et claustrophobes et comportant des angles morts, des fissures dans lesquelles les personnage s'absentaient. Aujourd'hui, avec les médias et les caméras qui dominent nos sociétés, le plan-séquence fixe s'inscrit davantage dans une esthétique carcérale, à la fois dans les arts visuels, dans le cinéma documentaire (comme nous l'avons vu) et dans le cinéma de fiction - on n'a qu'à penser au cinéma de Tsai, Costa, Haneke¹³⁰ ou encore au jeune cinéma mexicain, argentin ou roumain¹³¹, où des individus solitaires, en pertes de repères, semblent piégés dans une société qui les dépassent, les menacent et où la mise en scène recopie le dispositif de surveillance. Et l'esthétique carcérale propre à la caméra de surveillance ne peut esquiver un autre problème éthique majeur, soit la question du voyeurisme.

¹³⁰ Œuvre à thèse sur les menaces du regard, réflexion sur la véracité des images, *Caché* de Michael Haneke utilise explicitement, dans un cadre fictif, l'esthétique de la caméra de surveillance et place tout le film sous le dispositif carcéral et la mauvaise conscience. Dès la première image du film, Haneke refuse de livrer un sens et d'isoler les détails signifiants, opérant un réel brouillage : qui regarde, qui filme, à qui les plans s'adressent-ils? Et l'hypothèse du deus ex machina demeure la plus plausible : les images de caméra de surveillance n'existent pas pour être vues, mais bien pour donner à voir notre propre aveuglement face au soupçon, à la culpabilité, à la peur de l'autre et à la dictature des images.

¹³¹ Spécialement le palmé *Quatre mois, trois semaines, deux jours* (Cristian Mungiu, 2007) où la mise en scène étouffante et angoissante recrée, à l'aide de plans-séquences fixes, une esthétique carcérale visant à critiquer la terreur communiste roumaine.

3.2.4 Voyeurisme

La caméra fixe exacerbe ainsi la question du voyeurisme, puisqu'elle remplace l'œil du voyeur, comme si le spectateur avait toujours l'impression d'espionner, s'identifiant alors à la caméra. Ce procédé est d'ailleurs déjà observable dans le point de vue unique et frontal du cinéma des premiers temps (et rappelons que pour plusieurs, le cinéma est devenu un art en abandonnant la frontalité en faveur de l'ubiquité de la caméra, ce qui mit fin à l'identification spectatorielle avec la caméra), sans parler de l'esthétique du *peephole*, sous-genre majeur du cinéma des premiers temps où le cinématographe donnait l'impression de capter une scène (plus ou moins coquine) à travers une serrure.

Mais les cinéastes de notre corpus questionnent avant tout le voyeurisme propre au dispositif (comme nous l'avons vu avec *Délits flagrants* et *News from Home*), davantage qu'ils ne proposent des films véritablement voyeurs. Par contre, selon Stephen Koch, le voyeurisme domine les premières œuvres de Warhol et définit son esthétique. Koch trouve ainsi « a structural filmic model of the voyeur's relation to the world » (Koch 1991, p. 42), relié à la caméra statique de Warhol. « The Bolex sees without blinking », écrit-il, « it's staring, dead eye endows Warhol's alienated vision with a mechanistic impersonality » (*Ibid.*). Selon l'auteur, ce voyeurisme et ce regard impersonnel, mécanique - spécialement celui des films *Sleep*, *Kiss* et *Blow Job* dont les actions annoncées par le titre connotent inmanquablement l'intimité et le voyeurisme - découlerait de l'esprit pervers et de la dimension pornographique de l'esprit de Warhol (Koch 1991, p. 49). Jonas Mekas et

Patrick de Haas, toutefois, soutiennent la thèse inverse parce que la caméra tourne en l'absence de Warhol, ses films questionnant ainsi davantage, par leur dispositif, le voyeurisme spectatorial :

Jamais peut-être en effet, œil de cinéaste n'a été aussi distant de la caméra. Le dispositif voyeuriste suppose un interdit (moral, social...) porté sur la chose regardée, une pulsion de voir, la dissimulation du voyeur, et une certaine distance entre le voyeur et ce qu'il regarde. De ces quatre paramètres, seul le dernier caractérise vraiment Warhol. C'est parce qu'il est distant, qu'il regarde ; mais on pourrait faire l'hypothèse que c'est aussi pour cela qu'il n'est pas voyeur car la distance affecte également l'action même de regarder. Le voyeurisme attribué à Warhol est doublé d'une horreur du contact. La caméra, au même titre que le téléphone, le Polaroid ou le magnétophone - instruments dont il fait un usage continu - est l'appareil qui permet le mieux de se tenir à distance de l'autre tout en s'en rapprochant. Le zoom (plus que le travelling avant) est ce qui en permet le mieux l'opération (Haas 2005, p. 36).

Et aussi, le voyeur se trouvera lésé chez Warhol puisque la caméra n'enregistre pas les gestes les plus significatifs, mais insiste sur la banalité, la quotidienneté. Warhol filme ainsi les choses et les êtres avec un sens du moment. Tout ce qu'il filme devient objet regardé. Et ce qui est regardé donne du sens, si ce n'est seulement le sens d'être regardé dans un moment présent. Le cinéma de Warhol serait ainsi davantage un cinéma du regard, du moment, qu'un cinéma voyeuriste à proprement parlé.

Concernant la position basse de la caméra statique dans *Jeanne Dielman*, cette fois-ci, certains y ont vu un film à hauteur de femme (Teresa de Laurentis), d'autres à hauteur d'enfant regardant sa mère (Van Sant et Ruth Permuter). La position de la caméra pourrait aussi être vue comme voyeuriste et évoquerait un trou de serrure. Mais la caméra refuse

non seulement l'alternance du champ-contrechamp mais aussi la subjectivité, le leurre de l'identification avec la protagoniste ou quiconque. Nous ne serons alors jamais identifié à Jeanne, ni à son regard sur les êtres, ni à aucun autre personnage. La caméra reste alors un témoin méticuleux qui s'assume comme pure narratrice. Comme chez Warhol, Akerman, préférant aussi les moments banals, quotidiens, n'insiste pas sur les instants qui satisferaient le voyeur, les scènes sexuelles dans la salle à coucher nous étant épargnées.

3.2.5 Téléréalité

S'interroger sur la caméra de surveillance et sur la question du voyeurisme ne peut qu'aboutir à un immense phénomène du 21^e siècle très controversé : la télé réalité. Exemple clé, la télé-réalité entremêle ainsi toutes nos idées : le rapport au réel, l'enregistrement mécanique, le degré 0 de la mise en scène, la caméra de surveillance, le voyeurisme. Détournant les techniques de surveillance à des fins de divertissement pour satisfaire les désirs sans cesse plus voyeurs des téléspectateurs, la télé réalité consiste à montrer, dans le cadre d'un programme quotidien, des situations mettant des individus « ordinaires » aux prises avec des situations inspirées de situations réelles (travail à la ferme, voyage, colocation...) qui se laissent volontairement filmer à la fois ouvertement et à leur insu. Toutefois, il est important de nuancer que c'est bien le *concept* de la télésurveillance qui est recopié, non son *esthétique*. Car si, par exemple, des caméras reposent un peu partout dans le loft de *Loft Story*, filmant les lofteurs 24 heures sur 24, en plan-séquence fixe, le montage final, quant à lui, fort revu et corrigé, insiste sur les moments forts, alterne les prises de

vues des caméras, opère des zoom-in et zoom-out et procède à un découpage rapide auquel le public cible est habitué, question de l'ennuyer le moins possible. Et l'idée n'est pas de regarder les gens vivre 24 heures sur 24, mais bien de résumer, en 30 minutes, leurs soirées exceptionnelles, leurs querelles, leur sexualité, les événements les plus sensationnels, tout ce qui est digne, en somme, de faire « spectacle ».

Si c'est en 1999 qu'apparut sur les écrans néerlandais l'émission *Big Brother* (qui lança la grande mode et ses incalculables versions dérivées), la télé-réalité a toutefois été « pensée » bien avant son apogée. En effet, dans les années 20, Fernand Léger voulait filmer une journée entière d'un couple banal avec des appareils permettant l'enregistrement sans qu'ils s'en aperçoivent. Et le grand rêve de Warhol était de filmer chaque minute de sa vie ou de la vie d'un autre, procédé qui rappelle le grand projet zavattinien. Et déjà, en 1965 nous apprend Branden W. Joseph, Warhol préfigura la télé-réalité avec un projet qui, une fois de plus, avorta :

Another project, this one for film, that he described at the same time will undoubtedly seem familiar to the TV viewers of today : « Next summer, he proposed, we'll get five or six people living together for a couple of weeks out in the country, and just shoot everything that happens between them as they get complicated with one another » (Frohne 2002, p. 245).

Peu de textes s'intéressent à l'héritage warholien hormis « The films of Andy Warhol : Cinematic Time Capsules » de Lucy Fischer et Geralyn Huxley, qui tente de tisser des liens parfois très maladroits entre Warhol et la production cinématographique contemporaine

(selon elles, le personnage de loser cher à Warhol se retrouve dans *Leaving Las Vegas*, *Trainspotting*, etc). Les deux auteures mentionnent toutefois :

We continue to feel Warhol's impact on such contemporary "reality-based" television shows as PBS's recent ten-hour *An American Love Story*, MTV's *Real World* and *Road Rules*, and such web-based entertainment as *JenniCam* (in which a woman installs a live camera in her apartment whose record is fed to the internet) (Fischer 2000, p. 4).

Warhol préfigura ainsi la télé-réalité, mais aussi le star system qui en découla. Car si les télé-réalités remportent un grand succès inégalé selon les cotes d'écoute, c'est qu'il y a une forte identification du spectateur qui a la sensation de pouvoir lui-même faire partie de l'émission. « Everyone would eventually be famous for fifteen minutes », célèbre aphorisme de Warhol, peut d'ailleurs être mis à l'œuvre dans les télé-réalités qui exposent d'illustres inconnus qui, du jour au lendemain, deviennent des célébrités locales (même chose pour Warhol qui, avec ses expériences filmiques, rendit célèbre Ondine - the Chelsea Girl -, Baby Jane Holzer, Edie Segwick et surtout Joe D'Alessandro).

Que ce soit du côté artistique (du cinéma des premiers temps à Warhol, en passant par Akerman) ou du côté de la pure production mercantile sans intérêts artistiques (la télé-réalité), on peut remarquer que le plan-séquence fixe met souvent en scène des personnes, des actions, des gestes banals, ordinaires (qui va de pair avec l'art minimal, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2), glorifie des inconnus, des « nobodies ». Dans une sphère culturelle où les médias deviennent de plus en plus une identification sociale, un

miroir de l'auto-perception individuelle, dans un contexte où les équipements sont de moins en moins coûteux, où tout appareil est muni d'une caméra et où tout le monde peut dorénavant faire un film, nous nous intéresserons maintenant à la démocratisation du plan-séquence fixe et à sa popularité.

3.3 Popularité et démocratisation du plan-séquence fixe

Réservé au cinéma expérimental ou au cinéma d'auteur exigeant et hermétique d'hier (Warhol, Akerman) et d'aujourd'hui (Haneke, Tsai, Costa, Roy Andersson), il est paradoxal de constater que le plan-séquence fixe, à cause de la démocratisation des nouvelles technologies, parcourt aussi aujourd'hui la production populaire audiovisuelle sans intérêts artistiques valables (séries télévisées, vidéos amateurs, webcam, films pornographiques) où il n'est utilisé qu'à des fins de simplicité et d'économie.

3.3.1 L'impact des nouvelles technologies

C'est d'abord l'impact des nouvelles technologies qui permet la démocratisation et la popularité du plan-séquence fixe. Car en effet, les longs plans sans coupe, la télésurveillance, l'enregistrement continu, etc., sont d'abord possibles parce que la technique audio-visuelle le permet. Autrefois, l'écoulement du magasin de la pellicule

imposait la durée maximum de 14 minutes au plan-séquence¹³². Avec l'avènement de la vidéo au milieu des années 60 (en 1965, apparaissent les premières portapack) et par la suite du numérique, le plan-séquence put accroître sa durée. La technologie vidéographique, avec des caméras transportables et à moindre coût (sans parler de l'absence des coûts associés au développement de la pellicule) devint accessible à un plus large public et aura permis des expérimentations radicales sur la temporalité.

Ainsi, dès le début des années 60, les vidéastes s'intéressèrent à la technologie vidéo pour ses possibilités plastiques afin d'imiter la vision en temps réel de la télévision car il n'était plus nécessaire d'attendre le passage du développement de la pellicule pour voir l'image enregistrée. Warhol fut l'un des premiers à manipuler une caméra portative¹³³. Son amour pour la célébrité, les médias et la culture populaire trouva un véhicule idéal dans la technologie vidéo avec laquelle il réalisa plusieurs émissions télévisuelles. Vint ensuite une nouvelle génération de praticiens des arts visuels (Bruce Nauman, Vito Acconci, William Anastasi) qui manipulèrent ce matériau dont la télévision n'était plus le seul destinataire.

¹³² On se rappelle la célèbre tentative d'Hitchcock de faire un seul long plan continu avec *The Rope*. La technique étant toutefois limitée en 1948, le maître du suspense dut opérer 10 changements de plan, invisibles pour la plupart.

¹³³ En effet, Micheal Rush nous apprend : « Il est probable que les images filmées par Warhol avec la caméra portative au cours de l'été 1965 constituèrent la première bande vidéo d'artiste montrée à un public ». (Rush 2003, p. 52)

3.3.2 La production populaire

La démocratisation de la technique aura ainsi permis la démocratisation et de multiples possibilités du plan-séquence, pour le meilleur - *L'arche russe* (Aleksandr Sokurov, 2002) *Time Code* (Mike Figgis, 2000) - ou pour le pire. En effet, aujourd'hui, le terme « plan-séquence » est d'ailleurs non plus uniquement employé par les spécialistes, les étudiants en cinéma ou les cinéphiles, mais bien par tous, parce que la figure stylistique parcourt de plus en plus la production populaire : on n'a qu'à penser à la télésérie *E.R.*, à certaines pubs, aux vidéoclips –dont ceux de Michel Gondry qui en fit sa marque de commerce et qui lança la mode du plan-séquence dans le vidéoclip - et on se rappelle l'hystérie du libdub, popularisé en 2007. Tape à l'œil, clinquant et « in », le plan-séquence contemporain, véritable effet d'académisme dans la production visuelle commerciale, est ainsi davantage devenu un défi de surpassement qu'une réelle figure esthétique utilisée pour faire du sens. Ainsi, plus la prise est longue, plus le plan-séquence semble avoir été difficile à orchestré, plus ça bouge, plus ça fera son effet¹³⁴.

Et quand, dans la production plus commerciale, la fixité s'ajoute au plan-séquence, c'est dans les réalisations paresseuses à petit budget. Le plan-séquence fixe est en effet

¹³⁴ On se rappelle les impressionnants longs plans-séquences de *Atonement* (Joe Wright, 2007) ou encore de *El secreto de sus ojos* (*Le secret dans ses yeux*) (Juan José Campanella, 2009), plaqués là à mi-parcours, qui paraissent ostentatoires vu le style trop académique imposé dès le départ, contrairement à celui, unique, de *L'arche russe*, qui certes relève de la virtuosité de Sokourov mais qui n'apparaît pas superflu et découle du sujet du film. Toutefois, nuancions que ce phénomène esthétique criard et douteux n'est pas uniquement contemporain. Claude Lelouch nous le rappelle.

l'esthétique la moins coûteuse puisqu'il ménage le montage, ne recourt à aucun mouvement d'appareil (il y a donc absence de rails et de caméraman professionnel), ce qui facilite, par ricochet, la prise de son. Le plan-séquence fixe parcourt ainsi plusieurs productions télévisuelles, qu'il s'agisse d'entretiens filmés (reportages documentaires, interviews dans les canaux communautaires) ou encore des téléséries (*Caméra café*, *Taxi 22*, *Un gars, une fille*) en passant par les télé théâtres des années 80. Cette esthétique est aussi celle, ironiquement, qu'on tente d'éviter à tout prix : la plupart du temps, deux caméras filment en plan-séquence fixe tantôt l'intervieweur, tantôt l'interviewé pour qu'ensuite le montage procède aux champs/contre-champs afin de nous faire croire à un certain dynamisme (on est donc loin de la rigueur et du dépouillement d'un Wang Bing, d'un Depardon ou d'un Lanzmann qui acceptent la simplicité du dispositif, sans avoir recours à un montage inutile et trop souvent tendancieux). Call TV¹³⁵, phénomène nouveau de 2010, consiste en un éternel long plan fixe, mais d'incessants zoom-in et zoom-out (esthétique aussi favorisée à Musique plus) tentent constamment de nous divertir, nous donnant alors l'impression qu'il y a quelque chose qui se passe à l'écran.

¹³⁵ Phénomène tout frais de 2010 filmé outre-mer (question d'économiser les coûts), ce jeu télévisé expose un animateur (la plupart du temps des jeunes femmes décolletées) qui se démène en improvisant tant bien que mal durant de longues heures afin de convaincre les téléspectateurs de téléphoner ou de « texter » (moyennant des frais) afin de dévoiler la réponse d'un jeu (déchiffable en moins d'une minute) qui figure à l'écran dans le but de remporter une somme d'argent . On se rappelle la controverse qu'avait suscitée ce concept hollandais fort rentable...

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 14 :
Caméra café

(Michel Courtemanche, 2002-2012)

Figure 15 :
Taxi 0-22

(Patrick Huard, 2006-2011)

Figure 16 :
Un gars, une fille

(Guy A. Lepage, Sylvain Roy, 1997-2003)

Pour les téléseries, la caméra est surtout subjective, remplaçant un élément du décor : la machine à café dans *Caméra café* (voir figure 14), le compteur du taxi dans *Taxi 22* (voir figure 15), le regard d'un personnage dans *Un gars une fille* (voir figure 16), etc. Ici, le plan-séquence fixe, plutôt court, vise à couvrir l'entièreté de la scène dialoguée, le sketch humoristique (et la caméra étant subjective, le cadrage, la direction photo, le son, pourront du coup être peu soignés, le spectateur acceptant ces conventions pour ce type d'esthétique).

3.3.3 La production amateur

De plus, la démocratisation de la technique aura permis la démocratisation même du « cinéma » puisque que n'importe qui, dorénavant, peut se consacrer à la réalisation d'un film, les caméras, de plus, étant partout - tout objet portatif possède maintenant sa propre caméra (ordinateur portable, téléphone cellulaire, ipod, porte-clefs, stylos, etc.). En effet,

avec les webcams, on retrouve un nombre incalculable de vidéos amateurs sur internet ayant recours à l'esthétique du plan-séquence fixe¹³⁶. La caméra de la webcam restant fixe (elle est soit libre et repose sur une table, un bureau, etc., soit incrustée à l'ordinateur portable), l'internaute n'a qu'à appuyer sur « Rec », s'offrir en spectacle, appuyer ensuite sur « Stop » pour finalement diffuser son film tel quel sur la toile, ce type de films ne recourant que très rarement au montage. Il s'agit donc d'une esthétique de la « performance »¹³⁷, l'internaute performant une action, aussi risible ou fascinante qu'elle puisse l'être, s'adressant ou non à la caméra, nous montrant ce qu'il fait le mieux (ou le pire) en temps réel. Sur YouTube, on peut donc voir un jeune homme chanter un air de Britney Spears, une dame qui nous apprend comment faire la toilette de son opossum, des jeunes filles danser, de jeunes adolescents vomir en groupe leur Taco Bell, une ménagère nous prouver l'efficacité de son essoreuse à salade Tupperware, un bodybuilder faire des poids, etc. Sur plusieurs blogues personnels, on peut voir des clips quotidiens où une femme prépare chaque soir un nouveau mets devant nous, où David Lynch commente la

¹³⁶ Ces vidéos, il faut bien le dire, n'ont aucune prétention ou valeurs artistiques, et ne réfléchissent pas au parti pris du plan-séquence fixe, à l'inverse des œuvres de notre corpus.

¹³⁷ Il est à noter aussi que dans plusieurs performances et installations, le plan-séquence fixe est favorisé. Sophie Calle, Marina Abramovic, Steeve McQueen, pour ne nommer qu'eux, utilisent ainsi le plan-séquence fixe à des fins artistiques, leurs œuvres étant diffusées dans les musées ou dans les centre d'arts et d'essai. On se souvient de l'exposition « Prenez soin de vous » de Sophie Calle, au DHC/Art Fondation, où l'artiste avait demandé à des spécialistes (une psychologue, une juge, une sexologue, une linguiste, une avocate, une publicitaire, une philosophe, etc.) ou à des célébrités (Jeanne Moreau, Feist, Camille, Laurie Anderson, Arielle Dombasle, etc.) de commenter une lettre de rupture reçue par courriel de son amoureux. Chacun de ces courts films étaient captés à l'aide d'un plan-séquence fixe. Étude logocentrique, « Prenez soin de vous » s'intéresse aux mots davantage qu'aux images. Et rien ne doit nous distraire de l'essentiel : les commentaires des filmés. Toutefois, l'image arrive à cerner les expressions faciales et corporelles des filmés. À l'instar de l'art théâtral, la performance est un art éphémère. La technique audio-visuelle permet ainsi au performeur d'avoir une plus grande visibilité, d'enregistrer sa performance pour qu'elle soit plus accessible pour la diffusion. Et si les performeurs s'emparent souvent du plan-séquence fixe, c'est peut-être pour respecter le point de vue du spectateur qui aurait assisté à la performance : la fixité remplace le point de vue du spectateur et l'absence de montage recrée la durée en temps réel de la performance.

météo (voir figure 17), où Cœur de Pirate témoigne de ses impressions suite à ses concerts, etc.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 17 : David Lynch
(www.davidlynch.com/dailyreport)

Figure 18 : Chat Roulette
(www.chatroulette.com)

Ainsi, le plan-séquence fixe se transforme aujourd'hui en une esthétique amateur rattachée très souvent à l'individuel, à l'intime¹³⁸, en une manière accessible et simple de faire un film en solitaire dont le dispositif ne nécessite aucune tierce personne, aucun programme de montage et aucune technique coûteuse et élaborée. C'est donc une esthétique que l'on pourrait associer aussitôt à l'amateurisme. Et rappelons qu'on a souvent rapproché le cinéma de Warhol et de Lumière au cinéma amateur, au film de famille. Et si pour Warhol, tout le monde aura un jour son quinze minutes de gloire, les sites youtube, porntube, xtube, dailymotion, etc., véhiculent parfaitement cette idée.

¹³⁸ Comme dit plus tôt, le plan-séquence fixe apparaît aussi dans les films d'auteur personnels, plus ou moins autobiographiques, à la frontière du cinéma documentaire et du cinéma expérimental (Akerman, Duras, Dieutre, Lange, Guibert, Mitterand, etc.).

Ces films amateurs sont dès lors rapidement associés au voyeurisme mais aussi à l'exhibitionnisme. Le plan-séquence fixe est d'ailleurs une nouvelle donne esthétique du cinéma pornographique. Ainsi, sur certains sites XXX, plusieurs internautes s'adonnent à la cyber sexualité, se masturbant, chacun chez soi, avec d'autres internautes à partir de leur webcam. Tel est le cas aussi avec les nouveaux phénomènes manroulette, chat roulette (voir figure 18), etc., non uniquement reliés à la sphère porno. Ou encore, sur certains sites payants, des hommes et des femmes s'exhibent, se stripteasant devant leur webcam, accomplissant les demandes des internautes qui, eux, restent dans l'anonymat. Dans la production pornographique, le plan-séquence fixe est d'ailleurs une esthétique depuis longtemps favorisée : elle recopie souvent l'image de la caméra de surveillance, dispositif carcéral qui devient aussi une esthétique voyeuriste suprême, « excitante » pour certains puisqu'elle donne d'autant plus l'impression au voyeur d'espionner les filmés, d'être totalement extérieur à leurs ébats, de rentrer dans l'intimité de leur quotidien, de remplacer l'œil de la caméra, de franchir la barrière de l'interdit (que ce soit une pure mise en scène ou un couple réel qui décide de diffuser leur ardeur sur la toile). Plusieurs films (spécialement dans la porn gay) sont d'ailleurs campés dans des lieux publics (toilettes, parcs, ruelles) et nous font croire que la caméra est subjective, remplaçant la caméra de surveillance des lieux en question. Le plan-séquence fixe dans la porno laisse voir ainsi une autre réalité et constitue en soit un genre *underground*, une esthétique associée à l'amateurisme, loin des close-up et des contre-plongées, loin des modèles typiques des *pornstars*, lieux communs trop longtemps associés au film porno et dont les écrits théoriques sur la pornographie, d'Ovidie à Breillat, nous assomment. Il s'agit de *woman* et *boy next door*, de personnes ordinaires,

captés à l'aide d'une technique simple, ordinaire, qui performant réellement l'action devant la caméra en temps réel (contrairement au film porno plus mainstream où l'idée de « performance » est à reconsidérer vu la préparation de chaque scène, changement de plan, etc.).

Ainsi, ce dernier chapitre nous aura permis d'abord d'étudier le plan-séquence fixe lorsqu'il s'attaque au réel. Les documentaires *Délits flagrants* et *News from Home* exposent un dispositif ostensible menant aux subterfuges de la caméra de surveillance et de la caméra cachée, problèmes éthiques intrinsèques amenant aussi les questions de la pure reproductibilité technique, du voyeurisme, de la télé réalité et du degré 0 de la mise en scène. Devenue de plus en plus aujourd'hui une esthétique carcérale qui tente de critiquer, dans des œuvres complexes et maîtrisées, l'œil inquisiteur du pouvoir et la pseudo-objectivité visuelle, le plan-séquence fixe, à cause de la démocratisation des techniques audio-visuelles, parcourt aussi, paradoxalement, la culture populaire et amateur.

Conclusion

Ce parcours nous aura mené à une étude généalogique de la figure du plan-séquence fixe à des époques charnières de ses principales apparitions dans l'histoire du cinéma. D'abord la norme formelle du cinéma des premiers temps, cette entité autonome et centrifuge constitua l'esthétique de la « vue », du « tableau », du film à un seul plan, jusqu'à ce que le montage prenne en charge la fonction narratrice qui allait affirmer son emprise sur le médium. Dans l'Europe de l'après-guerre, le plan-séquence et la durée des plans s'imposa avec les œuvres du néoréalisme et l'esthétique réaliste privilégiée par Bazin. Principal instigateur du cinéma structurel, Andy Warhol retrouva le cinéma d'avant l'imposition de la narration, filma des actions simples et quotidiennes de l'existence, effectuant dès lors un retour aux origines du cinéma. Par le refus de la coupe jusqu'à l'épuisement de la pellicule, par l'exploitation de la centrifugalité du plan et par le désir de revenir à une esthétique de l'attraction et de la monstration, Warhol, avec le recours au plan-séquence fixe, s'inscrivait ainsi dans un rapport de redécouverte et d'enchantement. Offrant une conception du temps perçu comme une durée excessive et en tant que matière première du médium cinématographique, *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman proposait une nouvelle conception de l'événement et de l'action, s'inscrivait dans les traits du cinéma moderne et de l'art minimal tout en poursuivant les expérimentations de l'avant-garde new-yorkaise. Avec l'avènement de la vidéo-surveillance, le plan-séquence fixe s'est peu à peu transformé en une esthétique carcérale (comme nous l'avons vu avec le documentaire *Délits flagrants*) qui tenta de critiquer un Big Brother devenu réalité, posant dès lors plusieurs problèmes éthiques et

esthétiques (voyeurisme, pure reproductibilité technique, degré 0 de la mise en scène, questionnés dans *News from Home* mais aussi, déjà, dans les vues animées). Et si le plan-séquence fixe a parcouru le cinéma des premiers temps, le cinéma expérimental, le cinéma de fiction, le cinéma documentaire, il est paradoxal de constater qu'il arpente aujourd'hui, pour le meilleur, le cinéma d'auteur et pour le pire, la culture populaire et amateur (films XXX, séries TV, web films).

Après cette étude, il demeure judicieux de se questionner à savoir si le plan-séquence fixe est aujourd'hui devenu une norme esthétique, un maniérisme d'un certain cinéma d'auteur. Du cinéma autrichien (Ulrich Seidl, Michael Haneke, Nikolaus Geyrhofer) au cinéma sud-américain (Fernando Eimbcke, Juan Pablo Rebella et Pablo Stoll), du cinéma asiatique (Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Hang Sang-soo) au cinéma roumain (Christian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Cristi Puiu), en passant par les controversés *Hunger* (la fameuse scène de l'entretien) et *Irréversible* (la scène performance choc, racoleuse, insoutenable et sensationnaliste du viol), et même un certain cinéma québécois (un cinéma de la lenteur, celui des Giroux, Ouellet, Lafleur, Côté, Desraspes, cinéastes qui constitueraient, selon Jean-Pierre Sirois-Trahan, la « nouvelle vague du cinéma québécois »¹³⁹), le plan-séquence fixe parcourt sans contredit les grands festivals internationaux et constitue une marque absolue du cinéma d'auteur.

¹³⁹ Voir l'article « La mouvée et son dehors : renouveau du cinéma québécois » dans le numéro 660 de la revue *Cahiers du cinéma*.

Ce goût pour cette lenteur, d'abord une réaction contre l'esthétique du clip et de la publicité dans un monde en pleine mutation avide de rapidité et de mouvement, est ainsi devenu un académisme de mise en scène selon Jean-Sébastien Chauvin. Dans son article « Postures d'autorité » publié dans le numéro 657 (pratiquement exclusivement consacré à Cannes 2010) des *Cahiers du cinéma*, le critique observe :

Quelques films, cette année, ont reconduit une tendance lourde du cinéma d'auteur depuis plusieurs années : montrer l'impasse dans laquelle se trouve le monde plutôt que d'en évoquer une possible transformation. Cela par le biais de propositions formelles fortes, qui reproduisent des formes issues de la modernité, mais dans leur version la plus académique, déjà digérée par le spectateur : durée des plans jusqu'au point de rupture, mutisme des personnages, silence du sens, médiocrité des existences, absurdité du destin collectif [...] pesanteur du monde, son inénarrable nullité (Chauvin 2010, p. 16).

Cet épuisement de la durée, associée à un « pessimisme outrancier », ajoute Chauvin, « se veut une marque de radicalité alors qu'elle est devenue un nouvel académisme – il faut d'ailleurs mesurer combien la fortune actuelle de certaines cinématographies est liée à des effets d'étiquette : le *radical-trash* mexicain ou la glauquerie métaphorique à la hongroise [...] » (*Ibid*).

Dans son texte « Sans hors champ ni horizon » paru en janvier 2012 dans *24 images*, Marie-Claude Loiselle s'intéresse au cas du très controversé *Laurentie* (Mathieu Roy et Simon Lavoie, 2011) et rejoint la conclusion de Chauvin. Portrait générationnel, métaphore d'un pays sans existence, *Laurentie*, film d'auteur québécois *très signé* composé de plans-séquences souvent fixes demeure, pour Loiselle, une œuvre « autiste dans sa forme même, fermée sur elle-même, bloquant toute échappée hors de ce qu'il révèle au premier abord ».

Il s'agit d'un film, selon Loïselle, qui « combat [...] l'empathie, le vide en montrant l'apathie et le vide [...] assujetti(e) à une vision dépressive et sans appel de notre avenir collectif » et dont le dispositif, qui devient un gage d'intelligence vu ailleurs¹⁴⁰, réduit « le monde à ce qui est présent dans les limites du cadre, sans nous autoriser à lire le film autrement que de façon objective » (Loïselle 2011-2012, p. 57).

L'emploi du plan-séquence fixe dans les films de notre corpus, comme nous l'avons démontré, opère un retour aux origines du cinéma et poursuit les expérimentations formelles des cinéastes expérimentaux. En pleine modernité cinématographique, Akerman et Warhol proposaient un rapport encore inédit face à la durée et à la notion d'événements, de l'action, rapport qui aujourd'hui, « à travers l'usage terroriste de la durée » devient académique de la part de cinéastes qui « s'assoient sur une position d'autorité, de surplomb complaisant » (Sirois, *op. cit.*). Et si leur dispositif adoptait le mode carcéral, ils parvenaient à s'en détacher et à le critiquer à travers l'usage du hors champ, esquivant dès lors la forme autiste et la lecture purement objective, pour reprendre les mots de Loïselle. Warhol et Akerman s'inscrivaient dans un rapport de redécouverte et de célébration du plan-séquence fixe, qui était, pour eux, la forme idéale (et la seule possible) pour traduire le contenu, pour apporter un supplément de sens à ce qui était filmé. Chauvin écrit :

¹⁴⁰ Loïselle entreprend une comparaison du dispositif dans *Laurentie* avec l'œuvre d'Haneke : « N'est pas Haneke qui veut, et il ne suffit pas de filmer de façon sèche, froide, brutale des situations visant à provoquer un inconfort chez le spectateur pour que quelque chose se révèle. Chez le cinéaste autrichien chaque image cache bien davantage qu'elle ne donne à voir, ouvrant ainsi vers une multitude d'interprétations, notamment grâce à ce qui se lie et se disjoint constamment entre le dicible et l'indicible, entre le visible et l'invisible pour rendre le champ du réel plus vaste que ce que l'on peut en percevoir. Dans *Laurentie* au contraire, il n'existe aucun dehors de l'image. Chaque plan est une prison qui abolit tout hors-champ et toute extension du sens au-delà de ce que ce plan renferme » (Loïselle, *op. cit.*).

Qu'on sache, il y eut de grands films modernes, terribles, tragiques, tel *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman [...], qui reposait sur la durée, le silence, et se terminait par un meurtre. Mais Jeanne tuait, à la toute fin, non en tant que figure vengeresse, hautaine, ricanante, mais comme par un réflexe de survie. C'était moins la logique de la cinéaste qui était à l'œuvre que celle du personnage. Les héros taiseux de ces films semblent au contraire agir par une vengeance perpétrée par le cinéaste lui-même sur ses contemporains (*Ibid*).

Dans son texte, Chauvin s'en prend surtout à cette esthétique parce qu'elle expose un contenu sans issu qui met l'accent sur des personnages « veules, anémiés, sans la moindre chance » et « sur la dimension la plus creuse de leur vie, en prenant bien soin de faire durer le rien » (*Ibid*). À l'instar de Chauvin, Loïselle critique aussi la conception des personnages dans *Laurentie* : « les personnages sont comme ils sont, monolithiques, et il ne nous reste plus qu'à être les témoins hébétés, pétrifiés, de l'inéluctable » (Loïselle, *op. cit.*).

Ainsi, du cinéma mexicain au cinéma hongrois, pour ne nommer qu'eux, en passant par *Laurentie* au Québec, le plan-séquence fixe est entre autres devenu un pur geste esthétique, un lieu commun du cinéma d'auteur hermétique et *rigoureux* (mais surtout *rigide*), un dispositif convenu associé à la misère et à la détresse, au pessimisme, à la glaciation du monde, à son absurdité. Et une forme donnée d'avance qui se serait elle-même piégée.

Mais à l'heure où l'on rattache le plan-séquence fixe à une esthétique amateur et télévisuelle ou encore à un cinéma d'auteur racoleur et introverti, *Five* d'Abbas Kiarostami

constitue toutefois un parfait contre-exemple parmi tant d'autres¹⁴¹ et prouve que le dispositif peut encore trouver toute sa justification et sa raison d'être lorsqu'il demeure entre les mains d'un grand maître du cinéma contemporain. À la fois objet expérimental, hommage au cinéma des premiers temps et installation (le film fut présenté dans certains musées), *Five* transcende une volonté d'épuration radicale dans le choix du sujet comme dans le mise en scène. Se rattachant aux films-essais, aux ciné-poèmes de Kiarostami (*Shirin*, *10 on Ten*, *ABC Africa*), *Five* témoigne de toute l'histoire du cinéma et synthétise toutes nos préoccupations.

1) Un bout de bois poussé vers la rive par les vagues. 2) Un défilement de passants sur les quais. 3) Une meute de chiens près de la mer. 4) Un groupe de canards sur la plage. 5) Une mare, une lune et un concert de bruit. *Five* : cinq plans-séquences fixes¹⁴² d'une dizaine de minutes sur un thème commun, l'eau. Éloge de la nature. Éloge du cinéma d'Ozu (le film lui étant dédié s'apparente à un recueil de haïkus). Éloge d'un cinéma libre qui se libère de la narration impérative cinématographique et de la servitude de la mise en scène. Éloge de la caméra DV, qui invite le cinéaste, tout comme ses contemporains clairvoyants qui y recourent (Zhang-ke, Pedro Costa, Wang Bing), à patienter le temps nécessaire pour qu'enfin quelque chose d'indescriptible jaillisse du plan.

¹⁴¹ Faute d'espace, nous ne nous en tiendrons ici qu'à l'étude de *Five*. Nous aurions pu tout autant aller puiser dans les œuvres de Michael Haneke, Pedro Costa, Roy Andersson, etc.

¹⁴² Un peu comme chez Warhol, il y a un décalage entre ce qu'on a retenu de *Five* et la réalité. Dans le premier plan du film par exemple, la caméra n'est pas totalement fixe et semble portée à la main, opérant de temps à autre quelques mouvements qui viennent recentrer le bout de bois.

Dès *Close-up*, Kiarostami révélait ses grandes thématiques obsessionnelles : le pouvoir catalyseur de l'illusion, le contrôle de l'homme sur le réel, la puissance révélatrice du subterfuge et la vocation psychanalytique de l'imposture pour faire émerger la vérité. À mi-chemin entre les deux tendances originelles du cinéma, Kiarostami documente tantôt sans intervenir la réalité qu'il a devant ses yeux à la façon Lumière et tantôt, il truque certains plans à la façon Méliès : pour la quatrième séquence, il fait venir 800 canards d'élevage sur la plage et les dirige selon une distribution de nourriture. Dans son texte « Five et la monstration à tempo moderne d'Abbas Kiarostami » paru dans la revue en ligne *Hors champ*, Pier-Philippe Chevigny écrit :

Les vues de *Five* offrent un regard objectif sur la réalité, débarrassé de la manipulation et de toute forme de préjugé. Tout ce qui subsiste sur l'écran, c'est la nature. Comme Cavell, nous voudrions dire que la photographie ne nous présente non pas un faux-semblant mais « la réalité physique en soi » que seul ce minimalisme peut atteindre. Minimalisme formel, mais aussi (et surtout) ontologique, en tant que condition minimale de l'existence de l'art cinématographique. *Five*, au fond, se situe en deçà même des Lumière : c'est peut-être le véritable acte de naissance du septième art, une année zéro établie rétrospectivement par un langage cinématographique qui se comprend et se reconnaît désormais comme tel (Chevigny 2012).

Le dispositif minimal de *Five* permet ainsi d'opérer un retour à une esthétique de l'attraction et de la monstration. Et si chaque plan maintient une unité de lieu et de temps et demeure autonome par rapport aux autres, chaque partie de l'image devient un lieu de motivation pour le regard. Comme le note une fois de plus Chevigny : « sa curiosité piquée, voire agacée par le minimalisme du dispositif, le spectateur se met à chercher la signification dans chaque cadre, allant jusqu'à se construire des histoires imaginaires par anthropomorphisme, à tort ou à raison » (Chevigny 2012). Par ses longs plans fixes,

Kiarostami nous laisse ainsi le temps de réfléchir sur les images décentrées qui opèrent un trop plein d'information intime. Le premier plan par exemple expose un bout de bois qui flotte sur l'eau. La mer. Pas d'horizon. Que le sable et les vagues. Et un bout de bois, mouillé, pourri. On se met alors à observer la texture de l'eau, les motifs, les plis, les creux, les trous sur l'eau, dans l'eau. Les vagues, parfois petites, parfois grandes, viennent se jeter sur le rivage. Et à chaque coup de vague, l'écume de l'eau compose une nouvelle mosaïque qui vient ponctuer l'image de touches blanchâtres.

Five revient alors à une absence de narration - la même qui animait les cinéastes expérimentaux - et refuse l'événement. Mais comme le cinéaste le dit lui-même :

Au fur et à mesure que les journées passaient, je me suis rendu compte que dans ces 500 mètres de plage face à la maison, il se passait plein d'événements à l'apparence anodine. Mais si on se met à les observer patiemment, c'est un monde entier qui se révèle à nous (Tralongo, s.d.).

Toujours dans le premier plan, le bout de bois repose au départ sur le sable mouillé. Des vagues s'emparent peu à peu de lui. Et le bout de bois se met à rouler. Et il flotte bientôt sur l'eau pour revenir ensuite sur le rivage et vice-versa. Et après quatre minutes 30 secondes, le bout de bois se fend en deux. Et les deux bouts de bois s'éloignent alors l'un de l'autre. Et l'un des bouts de bois, le plus gros, disparaît alors du cadre. Et le plus petit repose sur le sable, longtemps. Et, plusieurs minutes plus tard, le gros bout de bois réapparaît au fond du plan, à la surface de l'eau. De plus, dans la troisième séquence montrant des chiens à l'horizon, c'est plusieurs micro-récits qui s'offrent à nous, évoquant dès lors le pelage de pommes de terre dans *Jeanne Dielman* ou le visage de Lou Reed dans l'un des *Screen Tests*

de Warhol. *Five* reconsidère ainsi la notion d'événement et constitue un exemple radical de « situations optiques et sonores pures » deleuziennes.

Grâce à la technique numérique, *Five* opère une dilation temporelle et confronte le spectateur avec sa propre endurance physique en offrant une expérience du réel où la vue est autant privilégiée que l'ouïe : en effet, les sons sont amplifiés et composent une chorégraphie sonore d'une grande richesse (un *trop plein d'information sonore* donc), spécialement dans le cinquième plan qui nous fait entendre l'agitation nocturne au bord de l'étang, avec ses coassements de batraciens, les jappements d'un chien, le sifflement des criquets, le grondement d'un orage, le bruit d'un moteur d'avion, le cri d'un coq, le chant des oiseaux. Or, un tel environnement sonore nécessite montage (même chose pour l'image de ce cinquième *faux* plan-séquence qui est en fait le collage de plus de trente plans fixes).

Five joue ainsi sur le hasard tout en étant un objet très construit. Et c'est entre ces deux paradigmes que Kiarostami construit une esthétique à part entière. L'absence du regard de l'auteur, le degré 0 de la mise en scène est en partie qu'un leurre, bien que Kiarostami raconte dans les surplus dvd édités par MK2 qu'il s'est endormi pendant le tournage d'un des plans. Le plan-séquence fixe lui permet avant tout de laisser le réel se révéler par lui-même, même si parfois le cinéaste provoque la situation. Le tournage devient alors un

moment de capture, d'attente et d'observation. Comme le dit Kiarostami : « tout existe déjà, il est là pour être vu et compris. Je l'ai simplement observé »¹⁴³ (Tralongo, s.d.).

Par leur durée, les tableaux de *Five* nous font remarquer ce qui n'a été qu'entrevu, nous font accéder à l'invisibilité du réel, à ses traces énigmatiques. Les plans-séquences fixes de Kiarostami nous ramènent ainsi à l'essence même du cinéma, retournent à la source vive de l'image, tentent de nous faire redécouvrir l'émerveillement originel, tout en proposant une forme très moderne et expérimentale.

Paris, 28 décembre 1895 : au Salon indien du Grand Café, boulevard des Capucines, la première projection payante et publique du cinématographe Lumière révèle la vue animée *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*. New York, dans la nuit du 25 au 26 juillet 1964 : des bureaux de la fondation Rockefeller du 41^e étage du building Time-Life, Andy Warhol, accompagné de Jonas Mekas à la caméra, tourne *Empire* d'une durée de huit heures cinq minutes. Carlisle, Pennsylvanie, avril 1996 : de son petit appartement, sous l'œil inquisiteur de plusieurs caméras ouvertes 24 heures sur 24, Jennifer Kaye Ringley lance la mode des Webcam « en résidence » avec son site *JenniCam* visité par plus de quatre millions d'internautes par jour. Et aujourd'hui, en Asie (Wang Bing, Tsai Ming-liang, Apitchatpong Weerasethakul), au Moyen-Orient (Abbas Kiarostami), en Europe (Pedro Costa, Michael Haneke), en Amérique (Gus Van Sant, Lisandro Alonso) : certains des plus grands noms du

¹⁴³ Citation qui rappelle la fameuse maxime de Rossellini : « Les choses sont là, pourquoi les manipuler? ». Et quand on aborde l'œuvre kiarostamienne, on ne peut s'empêcher de la rapprocher à celle du cinéaste italien.

cinéma contemporain prouvent la pérennité et explorent les possibilités et la richesse inépuisable de la toute première forme de l'histoire du septième art.

Bibliographie

- Abiaad, Serge. 2005. « Le hors-champ dans le cinéma des premiers temps ». En ligne. *Cadrage*. < <http://www.cadrage.net/dossier/horschamp.htm> >.
- Akerman, Chantal. 1977. « Chantal Akerman on *Jeanne Dielman* : Excerpts from an Interview with *Camera Obscura*, November, 1976 ». *Camera Obscura*, vol. 2 n° 120, p. 118-121.
- Akerman, Chantal. 1983. « Getting Ready for *The Golden Eighties* : A Conversation with Chantal Akerman ». *Artforum* vol. 21, n° 1 (été) 1983, p. 59.
- Akerman, Chantal. 2004. *Chantal Akerman : autoportrait en cinéaste*. Paris : Cahiers du cinéma ; Centre Pompidou.
- Anderson, Thom. 2007. « Les sixties sans compromis. En regardant les films d'Andy Warhol ». *Cinéma : revue d'esthétique*, n° 13 (printemps), p. 7-17.
- Aprà, Adriano (dir.).2004. *Andy Warhol. 4 Silent Movies. 4 film muti*. Rome : Gianluca & Stefano Curti editori ; Raro Video.
- Aubenas, Jacqueline (dir). 1982. *Chantal Akerman*. Bruxelles : Les ateliers des arts.
- Audé, Françoise. 2001. « L'au-delà documenté des réalisatrices ». *Positif*, n° 481 (mars), p. 95-97.
- Aumont, Jacques, et Michel Marie. 1988. *L'analyse des films*. Paris : Nathan.
- Aumont, Jacques. 2000. *La mise en scène*. Coll. « Arts et Cinéma ». Paris : De Boeck.
- Arnaud, Diane, Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.). 2004. *L'essai et le cinéma*. Coll. « Or d'Atalante ». Seyssel : Champ vallon.
- Balsom, Erika. 2007. « Saving the image : scale and duration in contemporary art cinema ». *CineAction*, n° 72 (printemps), p. 23-29. Dans *FIAF. International Index to Film Periodicals*. < <http://fiarf.chadwyck.com/search/indexSearch.do>>.
- Banda, Daniel, et José Moure (dir.). 2008. *Le cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*. Coll. « Champs Arts ». Paris : Flammarion.
- Baron, Émile. 2001. « Lumière, Méliès et Porter. Le cinéma des premiers temps et l'institution cinématographique ». En ligne. *Cadrage*. <<http://www.cadrage.net/dossier/cinemapremiertemps/cinemapremiertemps.html>>

- Barrowclough, Susan. 1984. « Chantal Akerman : Adventures in Perception ». *Monthly Film Bulletin*, n° 51 (avril), vol. 603, p. 104-105.
- Barthes, Roland. [1964] 1972. *Le degré zéro de l'écriture suivi Nouveaux essais critiques*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil.
- Barthes, Roland. 1980. « Cher Antonioni... ». *Cahiers du cinéma*, n° 311 (mai), p. 9-11.
- Bazin, André. [1985] 2003. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris : Éditions du Cerf.
- Beaulieu, Jean. 1995. « Délits flagrants de Raymond Depardon ». *Ciné-Bulles*, vol. 14, n° 4, p. 60.
- Bellour, Raymond. 2006. « Daniel Stern, encore ». *Trafic*, n° 57 (printemps), p. 52-63.
- Benjamin, Walter. 1972 (2009). *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia : Paris.
- Bergstrom, Janet. 1977. « *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, by Chantal Akerman ». *Camera Obscura*, vol. 2, n° 120 (automne), p. 115-118.
- Biro, Yvette. 2007. *Le temps au cinéma : le calme et la tempête*. Paris : Aleas Éditeur.
- Biro, Yvette. 2008. « Tender is the regard : *I Don't Want to Sleep Alone* and *Still Life* ». En ligne. *Film Quartely*, vol. 61, n° 4 (été), p. 34-40. Dans *FIAF. International Index to Film Periodicals*.
<fiaf.chadwyck.com/fulltext/showpdf.do?PQID=1515355211&jid+006/0000142>
- Blistène, Bernard, et Jean-Michel Bouhours (dir.) 1990. *Andy Warhol, cinéma*. Paris : Éditions Carré; Éditions du Centre Georges Pompidou.
- Bonitzer, Pascal. 1971. « Fétichisme de la technique : la notion de plan ». *Cahiers du cinéma*, n° 233 (novembre), p. 4-10.
- Bordwell, David, Kristin Thompson & Janet Staiger. 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bordwell, David, et Kristin Thompson. 2000a. *L'art du film. Une introduction*. Bruxelles: Éditions De Boeck Université.
- Borwell, David. 2000b. « Transcultural Spaces: Toward a Poetics of Chinese Film ». En ligne. *Post Script*, vol. 20, n° 2-3 (hiver-été), p. 9-24. Dans *International Index to*

Performing

Arts.

<http://fiac.chadwyck.com/fullrec/indexFullRec.do?id=&area=index&resultNum=1&queryId=../session/1331133917_15121&extra_SOURCE=config.cfg&QueryIndex=index>.

- Burch, Noël. 1986. « Primitivism and the Avant-Gardes : A Dialectical Approach ». Dans Philip Rosen (dir.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, p. 483-506. New York: Columbia University Press.
- Burch, Noël. 1991. *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris : Nathan.
- Carruthers, Lee. 2008. « Doing Time : Timeless and Temporal Rhetorics in Contemporary Cinema ». Thèse de doctorat, Chicago, Université de Chicago.
- Castiel, Élie. 2003. « Pour une esthétique du plan-séquence dans *Le voyage des comédiens* de Theo Angelopoulos ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia.
- Chauvin, Jean-Sébastien. 2010. « Postures d'autorité ». *Cahiers du cinéma*, n° 657 (juin), p. 16-17.
- Chevigny, Pier-Philippe. 2012. « Five et la monstration à tempo moderne d'Abbas Kiarostami ». En ligne. *Hors champ*. <<http://www.horschamp.qc.ca/Five-et-la-monstration-a-tempo.html>>
- Colleyn, Jean-Paul. 1991. *Le regard documentaire*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Collin, Françoise. 1982. « Cadres, cadrages et encadrement ». Dans Jacqueline Aubenas (dir.), *Chantal Akerman*, p. 133-141. Bruxelles : Les Ateliers des Arts.
- Comolli, Jean-Louis. 1969. « Le détour par le direct ». *Cahiers du cinéma*, n° 209 (février), p. 48-53.
- Comolli, Jean-Louis. 1971. « La profondeur de champ "primitive" ». *Cahiers du cinéma*, n° 233 (novembre), p. 40-45.
- Courant, Gérard. 1976. « *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman ». En ligne. *Cinéma différent*, n° 1 (février), s.p. <<http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=12>>.
- De Haas, Patrick. 2005. *Andy Warhol. Le cinéma comme "braille mental"*. Paris : Les Éditions Paris Expérimental.

- Déléas, Josette. 1998. « La jouissance du voir dans *Je tu il elle* de Chantal Akerman ». *Cinemas : revue d'études cinématographique*, vol. 8, n° 3, p. 121-133.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Depardon, Raymond, et Frédéric Sabouraud. 1992. *Depardon/Cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma ; Ministère des affaires étrangères.
- Depardon, Raymond, et Frédéric Sabouraud. 1994. « Huis clos ; Itinéraire du film ; Questions au procureur ». *Cahiers du cinéma*, n° 484 (octobre), p. 73-78.
- Depardon, Raymond. 2004. *Paroles prisonnières*. Paris : Seuil.
- Doane, Mary Ann. 2002. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dulac, Germaine, 1994, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*. Coll. « Classiques de l'Avant-Garde ». Paris : Éditions Paris Expérimental.
- Elsaesser, Thomas (dir.). 1990. *Early Cinema: space-frame-narrative*. Londres: BFI Publishing.
- Fiant, Anthony. 2010. « Persistance d'un cinéma primitif à travers le mutisme dans le cinéma contemporain ». En ligne. *Université Paul-Valéry Montpellier 3*. <<http://recherche.univ-montp3.fr/rirra21/images/stories/pdf/07FIANT.pdf>>.
- Fischer, Lucy, and GERALYN Huxley. 2000. « The Films of Andy Warhol : Cinematic Time Capsules ». En ligne. *Carnegie magazine*, vol. 65, n° 2, p. 20-25. <http://www.carnegiemuseums.org/cmag/bk_issue/2000/marapr/feat5.html>.
- Foster, Gwendolyn Audrey. 2003. *Identity and memory : the films of Chantal Akerman*. Carbondale : Southern Illinois University Press.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- Frampton, Hollis. 1997. « Notes et hypothèses à partir d'un lieu commun ». *Trafic*, n° 21 (printemps), p. 130-138.
- Frohne, Ursula, Thomas Y. Levin et Peter Weibel (dir.). 2002. *CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Catalogue d'exposition (Karlsruhe, 12 octobre 2001 au 24 février 2002). Karlsruhe ; London ; Cambridge Mass. : ZKM Center for Art and Media ; The MIT Press.

- Gaudreault, André (dir.). 1979. « Le cinéma des premiers temps ». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29 (hiver).
- Gaudreault, André. 1999. *Du littéraire au filmique*. Paris : Nota Bene ; Armand Colin.
- Gaudreault, André. 2008. *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS éditions.
- Gauthier, Guy. 2005. *Le documentaire, un autre cinéma*. Coll. « Nathan cinéma ». Paris : Nathan.
- Gidal, Peter. 1989. *Materialist Film*. Londres : Routledge.
- Giraud, Thérèse. 2001. *Cinéma et technologie*. Paris : Presse universitaires de France.
- Gorki, Maxime. 2006a. « Brèves remarques ». *1895*, n° 50 (décembre), p. 115-118.
- Gorki, Maxime. 2006b. « Le Cinématographe Lumière ». *1895*, n° 50 (décembre), p. 121-125.
- Goudet, Stéphane. 2004. « Five d'Abbas Kiarostami. Ciné-poèmes ». *Positif*, n° 519 (mai), p. 55-57.
- Gunning, Tom. 2004. « Le cinéma des premiers temps ». *Trafic*, n° 50 (été), p. 327-336.
- Gunning, Tom. 2006a. « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde ». *1895*, n° 50 (décembre), p. 54-65.
- Gunning, Tom. 2006b. « 'Des films qui expriment le temps' ». Les paradoxes du cinéma de Ken Jacobs ». *Trafic*, n° 59 (automne), p. 39-50.
- Gunning, Tom. 2008. « La vie secrète des machines ». En ligne. Hors champ. <http://www.horschamp.qc.ca/LA-VIE-SECRETE-DES-MACHINES-1ere.html?var_recherche=eureka>
- Grafics. S.d. « Les prémices du montage au cinéma. II. Les frères Lumière ». En ligne. Centre de recherche sur l'intermédialité. <<http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/fr/montage2.asp>>
- Grassin, Sophie. 1999. « Raymond Depardon : l'œil d'un juste ». *L'Express*, n° 2257 (octobre), p. 54-56.
- Gravel, Jean-Philippe. 2006. « Caché de Michael Haneke. Le cinéma du soupçon ». *Ciné-Bulles*, vo. 24, n° 2 (printemps), p. 6-13.

- Gynn, William. 2001. *Un cinéma de non-fiction : le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- Habib, André. 2002. « Notes brodées autour de *Quelle heure est-il là-bas?* ». En ligne. *Hors-champ*. <<http://www.horschamp.qc.ca/NOTES-BRODEES-AUTOUR-DE-QUELLE.html>>.
- Habib, André. 2008. « La colère des morts. *Fengming, Chronique d'une femme chinoise (He Fegming)* de Wang Bing ». En ligne. *Hors-champ*. <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article317&var_recherche=wang%20bing>.
- Henderson, Brian. 1980. « The Long Take ». Dans *A Critique of Film Theory*, p. 48-61. New York : Dutton.
- Hu, Brian. 2003. « Goodbye City, Goodbye Cinema: Nostalgia in Tsai Ming-liang's *The Skywalk is Gone* ». En ligne. *Senses of Cinema*. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/29/skywalk_is_gone.html>.
- Jost, François. 1990. « L'œil était dans la caméra... » Dans Gaudreault, André (dir.), *Ce que je vois de mon ciné...*, p. 27-32. Paris : Méridens-Klincksieck.
- Kausch, Franck. 2007. « Au fond du dehors. Le plan fixe chez Mizoguchi, Ozu et Naruse ». *Positif*, n° 557-558 (juillet-août), p. 17-20.
- Kinder, Marsha. 1977. « Reflections on "Jeanne Dielman" ». En ligne. *Film Quarterly*, vol. 30, n° 4 (été), p. 2-8. *University of California Press*. <www.jstor.org/stable/1211576?seq=2>
- Koch, Stephen. 1973. *Stargazer : Andy Warhol's world and his films*. New York: Praeger.
- Labarthe, André S. 1961. « *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard ». Dans Baecque, Antoine (de), et Charles Tesson (dir.), *La nouvelle vague*. Coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », p. 101. Paris : Cahiers du cinéma.
- Lalanne, Jean-Marc. 2007. « Jeanne Dielman, 23 rue du commerce, 1080 Bruxelles » En ligne. *Les Inrocks*. <<http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/t/34583/date/2007-04-17/article/jeanne-dielman-23-rue-du-commerce-1080-bruxelles/>>
- Lavery, David. 2006. « 'No More Unexplored Countries' : The Early Promise and Disappointing Career of Time-Lapse Photography ». En ligne. *Film Studies* (hiver 2006) p. 1-8. Dans *International Index to Performing Arts*.

<<http://search.proquest.com/iipa/docview/2382807/fulltextPDF/135535AD9515F80C438/1?accountid=12543>>

- Lioult, Jean-Luc. 2004. « Stratégies, registres et modes ». Dans *À l'enseigne du réel*, p. 101-115. Aix en Provence : Publication de l'Université de Provence.
- Loiselle, Marie-Claude. 2011-2012. « Sans hors champ ni horizon ». *24 images*, n° 155 (décembre-janvier), p. 57.
- Longfellow, Brenda. 1989. « Love letters to the mother : the work of Chantal Akerman ». *Revue canadienne de théorie politique et sociale*, vol. 13, n°s 1-2, p. 73-90.
- MacDougall, David. 1992. « When Less is Less : The Long Take in Documentary ». *Film Quarterly*, vol. 46, n° 2 (hiver), p. 36-46. Dans *FIAF. International Index to Film Periodicals*. <<http://fiaf.chadwyck.com/search/indexSearch.do>>
- Malraux, André. 2003. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Paris: Nouveau Monde.
- Margulies, Ivone. 1996. « 'Nothing Happens': Chantal Akerman's hyperrealist everyday ». Durham ; London: Duke University Press.
- Martin, Fran. 2003. « The European Undead: Tsai Ming-liang's Temporal Dysphoria ». En ligne. *Senses of Cinema*, n° 27. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/27/tsai_european_undead.html>
- Masson, Alain. 2007. « Idées du plan ». *Positif*, n° 557-558 (juillet-août), p. 9-12.
- Mayne, Judith. 1990. *The Woman at the Keyhole : Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mekas, Jonas. 1964. « Sixth Independent Film Award ». *Film Culture*, n° 33 (été), p. 1.
- Ménil, Alain. 1991. *L'écran du temps*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Ménil, Alain. 2006. « Image-mouvement, image-temps et plan ouvert ». *Cinémas*, vol. 16, n° 2-3 (printemps), p. 146-179.
- Metz, Christian. 1968. *Essais sur la signification au cinéma. Volume 1*. Paris : Klincksieck.
- Metz, Christian. 1971. *Langage et cinéma*. Coll. « Langue et cinéma ». Paris : Larousse.
- Metz, Christian. 1972. *Essais sur la signification au cinéma. Volume 2*. Paris : Klincksieck.
- Mitry, Jean. 1965. *Esthétique et psychologie du cinéma. Volume 1*. Paris. Éditions universitaires.

- Mitry, Jean. 1969. *Histoire du cinéma. Art et Industrie. II. 1915-1925*. Paris. Éditions universitaires.
- Morin, Edgar. 1956. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Murat, Pierre, et Marie-Élisabeth Rouchy. 1994. « Profession procureur ». *Télérama*, n° 2335 (octobre), p. 28-33.
- Ney, Jean-Paul. 2005. *Souriez, on vous espionne*. Paris : Le cherche midi.
- Niney, François. 2002. *L'épreuve à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck.
- Niney, François. 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.
- Noguez, Dominique. 1979. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris : Centre Georges-Pompidou.
- Parfait, Françoise. 2001. *Vidéo : Un art contemporain*. Paris : Éditions du Regard.
- Pascal, Michel. 1994. « Depardon « Je suis un cinéaste-greffier ». *Le Point*, n° 1152 (octobre), p. 109-111.
- Pasolini, Pier Paolo. 1967. « Situation du nouveau cinéma. Discours sur le plan-séquence ou le cinéma comme sémiologie de la réalité ». *Cahiers du cinéma*, n° 192 (juillet-août), p. 26-30.
- Pasolini, Pier Paolo. 1976. *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*. Paris : Payot.
- Pasolini, Pier Paolo. 1981. « Pasolini l'enragé. Dialogues avec Jean-André Fieschi ». *Cahiers du cinéma*, Hors Série (Spécial Pasolini), p. 45.
- Peranson, Mark. 2002. « Interview : Cities and Loneliness ; Tsai Ming-liang's *What Time Is It There?* ». En ligne. *Indie Wire*. <http://www.indiewire.com/article/interview_cities_and_loneliness_tsai_ming-liangs_what_time_is_it_there>
- Prieur, Jérôme. 1980. « Le mal du pays. Chantal Akerman : *News from Home* et *Les rendez-vous d'Anna* ». Dans *Nuits blanches : essai sur le cinéma*, p. 200-203. Paris : Gallimard.
- Rehm, Jean-Pierre. 1999. *Tsai Ming-liang*. Paris : Dis Voir.

- Remond, Alain. 1977. « *News from Home*. Des mots entre les murs de New York ». *Télérama*, n° 1431 (juin), p. 88.
- Rhodes, John David. 2006. « Haneke, the long take, realism ». En ligne. *Frameworks*, n° 47 (automne), p. 17-21. Dans *FIAF. International Index to Film Periodicals*. <<http://fiaf.chadwyck.com/fulltext/showpdf.do?PQID=1149245081&jid=006/0000177>>
- Rich, B. Ruby. 1985. « In the Name of Feminist Film Criticism ». Dans Bill Nichols (dir.), *Movies and Methods*, p. 340-358. Berkeley: University of California Press.
- Rush, Michael. 2003. *L'art vidéo*. Paris : Thames & Hudson.
- Sadoul, Georges. 1973. *Histoire générale du cinéma. Volume 1 : L'invention du cinéma*. Paris : Denoël.
- Salt, Barry. 1974. « Statistical Style Analysis of Motion Pictures ». En ligne. *Film Quarterly*, vol. 28, n° 1, p. 13-22. Dans *FIAF. International Index to Film Periodicals*. <<http://fiaf.chadwyck.com/fulltext/showpdf.do?PQID=1076611351&jid=006/0000142>>
- Salt, Barry. 1982. « The evolution of the film form up to 1906 ». Dans André Gaudreault et Roger Holman (dir.) *Cinéma 1900-1906 : an analytical study*, p. 281-296. Bruxelles ; Londres; Montréal : National Film Archive ; Cinémathèque québécoise.
- Schefer, Jean Louis. 1997. *Du monde et du mouvement des images*. Paris : Gallimard ; Cahiers du cinéma.
- Siéty, Emmanuel. 2001. *Le plan au commencement du cinéma*. Coll. « Les petits cahiers ». Paris : Cahiers du cinéma.
- Singer, Ben. 1989. « Jeanne Dielman : Cinematic Interrogation and "amplification" ». En ligne. *Millenium Film Journal*, n° 22 (hiver-printemps), p. 56-75. Dans *FIAF. International Index to Film Periodicals*. <<http://fiaf.chadwyck.com/fulltext/showpdf.do?PQID=1598721561&jid=006/0000253h>>
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre. 2010. « La mouvée et son dehors : renouveau du cinéma québécois ». *Cahiers du cinéma*, n° 660 (octobre), p. 76-78.
- Sitney, P. Adams. 1972. « The Idea of Morphology ». *Film Culture*, n° 53-54-55 (printemps), p. 1-24.

- Sitney, Adams P. 2002. *Visionary film : the American avant-garde, 1943-2000*. New York ; Toronto : Oxford University Press.
- Sitney, Adams P. 2006. *Le film structurel*. Paris Expérimental: Paris.
- Stiegler, Bernard. 2001. *La technique et le temps : 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris : Galilée.
- Strauss, Frédéric. S.d. « Chantal Akerman. Une cinémathèque imaginaire. Entretien réalisé par Frédéric Strauss ». En ligne. *Bibliothèque du film*. <<http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=77>>
- Testa, Bart. 1992. *Back and Forth Early Cinema and the Avant-Garde*. Toronto: Art Gallery of Ontario.
- Toubiana, Serge. 1994. « Symptômes », *Cahiers du cinéma*, n° 484 (octobre), p. 32-33.
- Tralongo, Stéphane. S.d. « Five de Abbas Kiarostami ». En ligne. <http://arkepix.com/kinok/DVD/KIAROSTAMI_Abbas/dvd_five.html>
- Udden, James. 2004. « The future of a luminescent cloud. Recent developments in a Pan-Asian style ». En ligne. *Synoptique*, n° 10 (août). <http://www.synoptique.ca/core/en/articles/udden_cloud/>
- Vadrot, Claude-Marie. 2007. *La grande surveillance. Caméras, ADN, portables, Internet...*. Paris : Seuil.
- Vassé, Claire. 1994. « Délits flagrants : Je n'ai presque rien filmé, Monsieur le juge ». *Positif*, n° 404 (octobre), p. 43-44.
- Virilio, Paul. 1988. *La machine de vision*. Éditions Galilée : Paris.
- Waintrop, Édouard. 2002. « Dossier Délits flagrants » En ligne. *Bibliothèque du film (BIFI)*. <<http://www.bifi.fr/upload/bibliotheque/File/Lyc%C3%A9ens%20au%20cin%C3%A9ma%20PDF/delits.pdf>>
- Warhol, Andy. 2005. *Andy Warhol. Entretiens 1962-1987*. Paris: Grasset.
- Wheatley, Catherine. 2009. *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image*. New York ; Oxford: Berghahn Books.
- Wood, Chris. 2007. « Realism, intertextuality and humour in Tsai Ming-liang's *Goodbye, Dragon Inn* ». *Journal of Chinese Cinema*, vol. 1, n° 2, p. 105-11