



**HAL**  
open science

## Petite histoire parallèle de la cinéphilie : les supports d'un plaisir solitaire

Simon Daniellou

► **To cite this version:**

Simon Daniellou. Petite histoire parallèle de la cinéphilie : les supports d'un plaisir solitaire . The Wild Bunch, 2012, Avril (3), pp.92-108. hal-02374796

**HAL Id: hal-02374796**

**<https://univ-rennes2.hal.science/hal-02374796>**

Submitted on 10 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## “Petite Histoire parallèle de la cinéphilie : les supports d’un plaisir solitaire”

par Simon Daniellou

« Car rendre les choses spatialement et humainement plus “proches” de soi, c’est chez les masses d’aujourd’hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen d’une réception de sa reproduction. De jour en jour le besoin s’impose de façon plus impérieuse de posséder l’objet d’aussi près que possible, dans l’image, ou plutôt, dans son reflet, dans sa reproduction »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Walter Benjamin,  
*L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité  
technique*, Allia, Paris, 2006 [1936], p. 20.

<sup>2</sup> Il ne s’agit en effet pas  
à proprement parler de projection.

<sup>3</sup> Nom commercial du kinetoscope.

Avec le *kinetoscope* qu’il élabore dès 1888 et rend fonctionnel en 1892, Thomas Edison propose à un spectateur, seul, une visualisation d’images en mouvement, une vision privée<sup>2</sup>. Ce « *kinetoscope peep show machine* »<sup>3</sup> invite donc chacun, bien qu’individuellement, à venir voir dans le trou de la serrure le spectacle qu’on lui propose. Le cinématographe des frères Lumière permet quant à lui un enregistrement puis une projection à un groupe de spectateurs. La date du 28 décembre 1895 est alors généralement avancée pour marquer le point de départ du cinéma entendu dans son sens le plus large, c’est-à-dire à la fois appareil scientifique aux potentialités d’utilisations artistiques et dispositif de spectacle prenant place dans une économie du divertissement et une culture industrialisée. S’intéressant à ce type de productions de masse, Walter Benjamin remarque en 1936 comment « la réception des œuvres d’art est diversement accentuée et s’effectue notamment suivant deux pôles. L’un de ses accents porte sur la valeur cultuelle de l’œuvre, l’autre

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 32.

sur sa valeur d'exposition »<sup>4</sup>. Le développement parallèle des deux inventions cinématographiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle renvoie à cette bipolarité mais Benjamin est le premier à constater que la « valeur d'exposition l'emporte majoritairement avec le cinéma ».

Cependant, au moment où écrit Benjamin, une catégorie particulière de spectateurs que l'on peut qualifier de « cinéphile » apparaît et s'attache à retrouver cette « valeur culturelle » très tôt dégradée au cinéma. L'arrachement immédiat du spectacle cinématographique au domaine privé pour son exposition aux yeux de tous peut en effet s'envisager comme le trauma originel à partir duquel se construit la personnalité du « cinéphile ». Les lieux et supports qui permettent l'accessibilité et la diffusion du cinéma tout au long du XX<sup>e</sup> siècle contribuent alors à le ramener dans un environnement culturel, en premier lieu la salle de cinémathèque. Il s'agit ainsi de recréer l'aura, au sens où Walter Benjamin l'a défini<sup>5</sup>, d'un art pourtant non-auratique, c'est-à-dire de substituer une valeur culturelle à une valeur d'exposition pourtant intrinsèque à cet art de la reproduction. Surtout, hors de cette salle propice à un culte collectif, de nouveaux moyens de diffusion confortent le spectateur dans une position de jouisseur de plus en plus solitaire. Solitaire, mais aussi collectionneur et à l'occasion fétichiste, le cinéphile trouve au fil de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle le matériel propre à satisfaire voire motiver sa recherche de plaisir dans un rapport privilégié à l'œuvre : photographies de plateau punaisées aux devantures des salles de cinéma, diffusion ramenée dans le champ domestique grâce aux postes de télévision, supports vidéo analogiques puis numériques, téléchargements de fichiers informatiques légaux ou illégaux, etc. Parcourir l'histoire matérielle de ces supports de consommation en esquissant une certaine psychologie de leur emploi peut dès lors permettre de dégager des

<sup>5</sup> « L'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (*Ibid.*, p. 19). Benjamin précise : « Définir l'aura comme "l'apparition..." c'est exprimer la valeur culturelle de l'œuvre d'art en termes de perception spatio-temporelle. Lointain s'oppose à proche. En effet, le caractère inapprochable est l'une des principales caractéristiques de l'image servant au culte. Celle-ci demeure par sa nature un "lointain, si proche soit-il". La proximité que l'on peut atteindre par rapport à sa réalité matérielle ne porte aucun préjudice au caractère lointain qu'elle conserve une fois apparue ». (*Ibid.*, p. 22-23, note 1). Pour lui, l'aura est indissociable du *hic et nunc*, de l'ici et maintenant d'une œuvre, « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. [...] Le *hic et nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. » (*Ibid.*, p. 3).

<sup>6</sup> Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 185.

<sup>7</sup> Truffaut invite lui-même à cette interprétation avec une scène de *Baisers volés* (François Truffaut, 1968) montrant Antoine Doinel, en pyjama, répéter frénétiquement devant un miroir de salle de bain son propre nom et ceux des deux femmes qu'il désire. Le geste explicite qu'il fait de la main et son comportement général font clairement songer à une activité onaniste.

traits récurrents de la pulsion cinéophile. Pour se faire, nous nous proposons d'aller déceler dans les œuvres elles-mêmes les symptômes d'un tel comportement lorsqu'il est assumé par des auteurs d'abord et avant tout spectateurs. Nous allons donc analyser la représentation au sein de films de fiction des attitudes possibles des personnages vis-à-vis des moyens de circulation de l'image cinématographique mais également étudier des travaux d'artistes contemporains dont les propositions formelles permettent par leur rapport spéculaire au cinéma et leur travail de mise en abîme de particulièrement bien « traiter du regard spectatoriel lui-même »<sup>6</sup>.

#### **La photographie de plateau : objet du délit, objet de désir**

Sortant d'un cinéma parisien, Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) et son camarade arrachent la photo d'Harriet Andersson jouant le rôle de Monika dans *Un été avec Monika* (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, 1953) avant de s'enfuir en courant (*Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut, 1959). Le réalisateur Ferrand, interprété par Truffaut, rêve d'un jeune garçon volant des photos de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) affichées sur la devanture d'un cinéma (*La Nuit américaine*, François Truffaut, 1973). De l'objet sexuel qu'est Monika, apparaissant totalement nue dans le film de Bergman, au film de Welles élevé au rang de chef d'œuvre inatteignable, un déplacement s'est opéré dans le vol de l'enfant. Il est évident que Doinel, en qui Truffaut projette un grand nombre d'éléments autobiographiques, vole la photo de Monika pour son décolleté, et donc bien probablement pour se masturber<sup>7</sup>, et non parce qu'il pressent dans le film de Bergman une quelconque manifestation de la modernité cinématographique. Par son geste, l'enfant des *Quatre Cents Coups* s'accapare cette photographie placardée, offerte au regard de tous, même de ceux qui n'iront pas voir le film dont elle fait la promotion. Et c'est avec l'espoir qu'il en partagera une partie de l'aura que Ferrand, alors en

<sup>8</sup> Mais, peut-il réellement exister d'enfant cinéophile ?

<sup>9</sup> D'abord confiée à des assistants, la profession de photographe de plateau fait son apparition à Hollywood en 1918 et son syndicat est fondé dix années plus tard. Voir à ce sujet : Alain Bergala, *Magnum cinéma : des histoires de cinéma par les photographes de Magnum*, Cahiers du cinéma, Paris, 1994, p. 14.

<sup>10</sup> Il ne faut pas les confondre avec les « photographies de travail » qui présentent, elles, l'envers du décor, la fabrication du film, l'équipe technique à la tâche, les acteurs en pleine répétition, etc.

plein tournage, se rêve en enfant cinéophile<sup>8</sup> agissant de même avec les clichés de *Citizen Kane*. Du voleur au rêveur, un transfert s'est produit entre deux objets de désir.

Il faut préciser que les photos dérobées dans ces deux films sont des photographies de plateau, ces photos de professionnels<sup>9</sup> devenues matériel promotionnel qui circulent de salle en salle avec les bobineaux et l'affiche du film. De telles photographies effectuées lors d'un tournage rendent compte de la réalité créée pour un film, du monde qu'il propose avec ses personnages, ses paysages, ses ambiances<sup>10</sup>. La photographie de plateau évoque souvent certains photogrammes des films (cadrage, focale, éclairage, etc.) mais demeure toujours une reconstitution de la réalité filmique. Son étude laisse celui qui la consulte ou l'admire dans un sentiment, parfois troublant, d'indécision. Avant de voir le film dont elle fait la promotion, cette photo fait planer le doute sur les motivations des personnages, sur les circonstances de la scène, sur ce qui « se joue » à l'instant précis qu'expose le cliché. La précision de la pose est justement l'enjeu majeur de ce médium hybride puisqu'elle en assure l'efficacité tout en affichant son hétérogénéité vis-à-vis du cinéma. Observer une photographie de plateau lorsque l'on a déjà vu le film à laquelle elle se rapporte fait cette fois ressurgir sa fausseté, c'est-à-dire que le « mentir-vrai » de la fiction cinématographique y sonne désormais faux. Tout comme la lune brille d'une lumière solaire reflétée, l'aura qui se dégage de ces photos est une aura seconde qui en suggère toujours une autre, trop aveuglante pour être observée directement mais d'autant plus vénérée pour son caractère inatteignable.

Cette indécision trouble dans laquelle la photographie de plateau plonge son spectateur, renforçant du même coup l'attraction pour les potentialités du film auquel elle se réfère, est particulièrement mise en exergue par le travail de Cindy Sherman. Avec sa série de

<sup>11</sup> La série s'étend de #1 à #84 mais la numérotation comprend plusieurs lacunes dues à des oublis, des ajouts et des retraites de clichés au fil du temps par Sherman et les galeristes.

<sup>12</sup> « J'étais toujours collée au poste de télévision quand j'étais enfant et j'adorais le cinéma. Il y avait une émission, *The Million Dollar Movie*, qui diffusait le même film encore et encore, chaque soir pendant une semaine, alors vous pouviez vraiment le connaître par cœur. » *Cindy Sherman: the complete Untitled Film stills*, The Museum of modern art, New York, 2003, p. 4, notre traduction.

<sup>13</sup> Précisons que Sherman insiste plus volontiers sur une inspiration européenne : « Je recherchais l'apparence des films européens en opposition à celle des films hollywoodiens. [...] Je ne m'intéressais pas du tout au style "strass et paillettes" (rhinestones-and-furs) d'une Jayne Mansfeld ou de personnes comme ça – Je voulais que l'image paraisse mystérieuse et européenne ». Sherman signale comme sources principales d'inspiration Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, Simone Signoret, Anna Magnani ou encore Sophia Loren dont elle cite explicitement le rôle dans *La Paysanne aux pieds nus* (*La Ciociara*, Vittorio de Sica, 1960) avec *Untitled Film Still #35*. *Cindy Sherman: the complete Untitled Film stills*, *op. cit.*, p. 8, notre traduction.

<sup>14</sup> « J'aimais le look Hitchcock, Antonioni, les trucs néoréalistes. Ce que je ne voulais pas c'étaient des images montrant de fortes émotions. (...) C'était dans les photos de plateau européennes que je trouvais des femmes plus neutres et peut-être que les films originaux étaient eux-mêmes plus difficiles à comprendre. Je trouvais ça plus mystérieux. Je recherchais cela consciemment (...). » *Id.*, notre traduction.

photographies noir et blanc *Untitled Film stills* (1977-80), l'artiste américaine évoque l'esthétique des photographies de plateaux prises lors de productions hollywoodiennes ou européennes. Seule sur la quasi-totalité des 70 clichés que compte la série<sup>11</sup> bien que l'on puisse parfois deviner par son regard et sa pose la présence d'une ou plusieurs autres personnes hors-cadre, Sherman laisse ses souvenirs de cinéma guider la mise en place de ces photographies<sup>12</sup>. Son travail se situe alors dans l'entre-deux des mémoires collectives et personnelles. Les décors qu'elle choisit, son maquillage, ses perruques voyantes, ses vêtements et accessoires, sa posture évoquent tantôt des photos de stars et starlettes hollywoodiennes (Marylin Monroe en tête), tantôt des femmes du cinéma italien des années 1960 (Monica Vitti par exemple<sup>13</sup>). Un doute existentiel, une inquiétante étrangeté planent sur ces mises en scène photographiques où l'attitude de Sherman se fait tour à tour lascive et tendue, innocente et fatale<sup>14</sup>. Cette femme allongée sur un lit, est-elle morte, étranglée par son amant, ou simplement songeuse ? Cette autre femme tente-t-elle de fuir un homme ou recherche-t-elle au contraire la présence rassurante d'un autre ?

Surtout, par l'exposition de son corps dans des situations où elle semble dominée par un autre invisible, la photographe met à jour le caractère fétichiste de l'élaboration, par le cinéphile, d'une mythologie cinématographique notamment autour des stars féminines qui portent parfois à elles seules la dimension iconographique d'un film : Jane Russell dans *Le Banni* (*The Outlaw*, Howard Hughes, 1943), Jennifer Jones dans *Duel au soleil* (*Duel in th Sun*, King Vidor, 1946), Rita Hayworth dans *Gilda* (Charles Vidor, 1946), Ava Gardner dans *La Comtesse aux pieds nus* (*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), Marylin Monroe dans *Sept ans de réflexion*

<sup>15</sup> L'actrice Asia Argento a déjà travaillé sur ce type de variations (brune-blonde et homme-femme) très connotées dans un film comme *Le Syndrome de Stendhal* (*La Sindrome di Stendhal*, Dario Argento, 1996) par exemple.

<sup>16</sup> Voir à ce sujet : Edgar Morin, *Les Stars*, Seuil, coll. « Points », Paris, troisième édition, 1972 [1957].

(*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955), pour ne prendre que des exemples hollywoodiens. Dans ces représentations, la cinéphilie de Sherman se déploie en miroir pour évoquer celle du spectateur et souligner l'emprise du regard masculin sur le corps féminin. Bertrand Bonello a justement souligné ce rapport de domination en faisant jouer à Asia Argento le double rôle de Sherman-photographe et Sherman-modèle dans son court métrage *Cindy: the Doll is Mine* (2005). La première, brune aux cheveux courts, adopte un comportement masculin, manipulateur et dominateur, alors que la seconde, blonde aux cheveux longs, affiche une faiblesse, un caractère à fleur de peau très féminisée (les larmes qui se mêlent au rimmel, un bandeau au poignet laissant supposer une tentative de suicide)<sup>15</sup>. La brune contrôle la blonde et la « poupée » appartient au spectateur comme le suggère le titre du film. Ainsi, le fétichisme du cinéma doit en passer ici par des objets pour permettre un sentiment d'appropriation privée<sup>16</sup>.

Aujourd'hui, les multiplexes n'affichent presque plus ces photographies promotionnelles et c'est désormais aux collectionneurs qu'elles s'adressent, du moins celles des films qui ont précédé l'ère de la promotion sur internet. Elles sont alors vendues par jeu entier, par lot, par série, rarement sorties de leur pochette. Leurs arêtes ne sont plus tordues et leurs coins ne sont plus grignotés par les pointes des punaises. À la fois prometteuses et mensongères, elles perdent ce statut de médiatrice racoleuse entre le cinéphile et le film projeté dans une salle de cinéma. Elles n'ont plus qu'à rejoindre l'appareil critique de certains dvd, embaumées mais aussi très souvent dénaturées car proposées dans des formats ne respectant pas leur chartre visuelle originelle. Le médium de l'iconisation est devenu lui-même une icône et le désir de celui qui l'observe a muté en conséquence.

<sup>17</sup> La télévision est implantée dans une majorité des foyers américains dès la fin des années 1950 (50 millions de postes en 1958). Voir Jean-Pierre Berthomé, « Nouveaux formats, nouvelles images : les expériences des années cinquante », dans Francis Bordat et Michel Etcheverry (dir.), *Cent ans d'aller au cinéma : le spectacle cinématographique aux États-Unis (1895-1995)*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », Rennes, 1995, p. 111.

<sup>18</sup> À moins bien sûr d'y réintroduire une activité de montage par le zapping par exemple, d'y trouver « de nouvelles lignes de fuite » comme le propose Serge Daney dans *Le Salaire du zappeur*, P.O.L., Paris, 1993, p. 6.

<sup>19</sup> Les chaînes câblées spécialisées proposant de multiples rediffusions ne prennent de l'ampleur qu'après l'apparition d'un support physique plus répandu comme la vidéocassette.

<sup>20</sup> Pierre Arnaud, « Cinéma et nouvelles technologies : quelles images pour demain ? », dans Francis Bordat et Michel Etcheverry (dir.), *op. cit.*, p. 184 et p. 191.

<sup>21</sup> Christophe Geudin, « Brother John : rencontre avec John Landis », *Muziq*, n° 20, mai-juin 2009, pp. 50-51.

### La vidéocassette : la cinéphilie par la bande magnétique

S'il sert très souvent aux cinéastes cinéphiles pour citer un autre film en montrant un extrait dans leurs propres réalisations, le poste de télévision relié au réseau hertzien<sup>17</sup> apparaît rarement propice à l'activité cinéophile. Le flux ininterrompu d'images sans destination ni destinataire précis que propose le médium télévisuel ne s'adresse pas au cinéophile qui choisit le lieu et le moment où il souhaite regarder un film. La télévision serait alors, semble-t-il, anti-cinéophile par nature<sup>18</sup>. Le cinéophile mémorise, classe, répertorie, marque des pauses et établit des connexions. Il n'y a donc pas de dialogue possible avec la diffusion télévisée qui saute du coq à l'âne sans lien logique et interrompt de façon impromptue les films. La pause ou le retour en arrière ne sont bien sûr pas offerts au cinéophile, tout comme de débiter le visionnage où bon lui semble<sup>19</sup>.

Dans le cadre domestique, la première étape d'une action directe du spectateur sur la circulation de l'image cinématographique s'établit donc avec l'apparition de la vidéocassette au milieu des années 1970 et sa démocratisation lors de la décennie suivante. La VHS de JVC et ses dérivés ainsi que ses concurrentes d'alors, la Betamax de Sony et la V2000 double face de Philips, donnent la possibilité de voir et revoir un certain nombre de films. Vendue au départ très cher (près de 100\$), la VHS est d'abord destinée à la location<sup>20</sup>. Mais des succès tels que ceux rencontrés par des productions pornographiques ou des records de vente comme celui remporté par la vidéo du clip de la chanson éponyme de Michael Jackson *Thriller* (John Landis, 1983) accompagné de son *making-of*, vont contribuer à la diminution du prix des VHS bientôt proposées pour une vingtaine de dollars<sup>21</sup>.

Pour le cinéophile qui ramène et conserve désormais des films chez lui, posséder un film en vidéo lui permet de ne plus être tributaire du bon vouloir des distributeurs et des programmeurs de salles ni



d'avoir à subir le flux de la télévision. La vidéocassette l'invite à revoir en boucle films et séquences. Sa bande, bien qu'elle soit magnétique, et son mécanisme circulaire apparent renforcent le sentiment de tenir entre les mains une œuvre, avec un début et une fin. La temporalité propre de la vidéo qui oblige à embobiner et rembobiner pour accéder à un moment d'un film renforce la logique de continuité de ce dernier. Plus encore que son unité, c'est une paradoxale unicité de l'œuvre pourtant reproduite en série qui semble alors respecter. Puisqu'il n'existe pas de cassette originelle d'un film, mais un négatif pelliculaire abstrait et guère approchable pour le commun des cinéphiles, l'impression de posséder l'œuvre originale sur son étagère est en effet renforcée. Peu à peu, la valeur culturelle d'un film se retrouve pour le cinéphile, mais l'aura qu'il y réinjecte de lui-même subit un déplacement certain. Car maintenant qu'il possède l'œuvre complète, le cinéphile va pouvoir venir piocher dans les films les scènes qu'il souhaite revoir en boucle et introduire volontairement une certaine dissémination. La délimitation voire la fétichisation de moments forts tendent alors à atomiser les films et automatiser les séquences. On peut rapprocher ce phénomène d'appropriation de celui que permet déjà la reproduction de tableaux célèbres en carte postale par exemple. Plus encore, certains détails d'œuvres célèbres, tels les deux putti songeurs accoudés à la balustrade en trompe-l'œil au bord du tableau de Raphaël *La Madone Sixtine* (1513-14) dont Benjamin étudie justement la variation de l'aura au cours de l'histoire, sont régulièrement utilisés pour orner sacs, coussins et autres accessoires. La VHS permet en effet la mise en exergue par le cinéphile de moments précis de longs métrages édités après leur sortie en salle. Si Brian De Palma se souvient du musée de *Vertigo* (*Sueurs froides*, Alfred Hitchcock, 1958) et doit se contenter de ce souvenir lorsqu'il tourne *Pulsions* (*Dressed to kill*, 1980), un vidéaste comme Brice

Dellsperger peut quant à lui revoir de multiples fois le film de De Palma pour réaliser son *Body double 15* (2001). Par son travail sur une série de remakes en vidéo intitulés *Body Doubles* (depuis 1995), l'artiste français souligne l'obsession du détail, l'élection puis la sacralisation par le cinéophile de moments dits « cultes » en rejouant des séquences, voire des films dans leur entier. Il remet ainsi en scène des séquences complètes de films comme *Blow out* (Brian De Palma, 1981), *Twin Peaks (Twin Peaks: Fire Walk with Me)*, (David Lynch, 1992), *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 2000) ou encore *L'Important c'est d'aimer* (Andrzej Zulawski, 1975) qu'il refait intégralement. Il déclare à ce sujet : « [...] je [veux] dérégler et mixer les standards véhiculés par le cinéma commercial : l'identité des personnages, la hiérarchie des rôles, l'aspect visuel. En extrayant ces petits moments de film et en obtenant des sortes de modules indépendants, je [peux] alors proposer une version éclatée de la fiction, une relecture non linéaire »<sup>22</sup>. De cette manière, il interagit avec la mémoire du cinéophile qui sait bien que ce qu'il voit n'est pas le film original mais ne peut dans le même temps s'empêcher de reconnaître les scènes, les situations et les personnages.

Dellsperger travaille donc à partir « d'une culture cinématographique de "seconde vision", c'est-à-dire d'un cinéma "déjà vu à la TV" »<sup>23</sup>, souvent dénaturé par une reproduction de piètre qualité. Dans les premiers *Body Doubles*, les couleurs sont ternes, le format de l'image est au 1:33 et des distorsions de lignes se remarquent régulièrement. L'esthétique renvoie ainsi fortement à l'apparence des films transférés en VHS, notamment lorsqu'ils subissent un recadrage<sup>24</sup> typique de l'exploitation vidéo des années 1980. « Brice Dellsperger affirme avoir découvert le cinéma à la télévision. Appartenant à la génération VHS, il régurgite une version filtrée par le tube cathodique des objets cinématographiques sur lesquels il fixe son intérêt. Son modèle référent

<sup>22</sup> Propos de l'artiste cités dans Pascale Cassagnau, « Dans le laboratoire de Brice Dellsperger », Le Fresnoy, 8 novembre 2010, version numérique disponible sur le site <http://www.bricedellsperger.com>, dernière consultation le 8 août 2011.

<sup>23</sup> Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours (dir.), *Monter sampler : l'échantillonnage généralisé*, Centre Pompidou, coll. « quinze x vingt & un », Paris, 2000, pp. 128-130.

<sup>24</sup> La technique du *Pan and Scan* est un recadrage qui consiste à faire correspondre une image rectangulaire aux proportions de l'écran sur laquelle elle va être diffusée (4:3). Il s'agit par exemple de créer au banc-titre des mouvements artificiels de caméra pour passer d'un coin à l'autre d'une image au format 2:35.

<sup>25</sup> Pascal Beausse, « La Chambre rose », version numérique disponible sur le site <http://www.bricedellsperger.com>, *op. cit.*

<sup>26</sup> « Les effets de perte et de décalage générés par la copie sont mes centres de préoccupations. Ainsi, on pourrait se demander pourquoi j'ai décidé de conserver tel ou tel détail de l'image alors que d'autres sont atténués, voire disparaissent. C'est justement cette notion du balayage visuel du spectateur qui butine dans l'image et se souvient uniquement de certains détails du film que je cherche à mettre en forme (...) ». Propos de l'artiste recueillis dans Marie Canet, *French Connection : 88 artistes contemporains, 88 critiques d'art*, Black Jack, Montreuil, 2008, p. 238, extrait complet en version numérique disponible sur le site <http://www.bricedellsperger.com>, *op. cit.*

<sup>27</sup> Artifice employé par Bonello pour *Cindy : the Doll is Mine* comme nous l'avons souligné plus haut.

est la cassette vidéo de *Twin Peaks* : puisqu'elle a subi un traitement *Pan and Scan*, il conserve et reproduit ce recadrage destiné au passage à la télévision »<sup>25</sup>. Pour certains de ces remakes comme celui qu'il fait de la scène de masturbation de *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) avec *Body Double 18* (2003), Dellsperger diffuse en même temps trois prises différentes d'une scène, en faisant varier les interprètes pour un même rôle. Ainsi, il renforce l'effet de répétition volontaire d'une scène qu'un cinéphile pourrait se repasser en boucle par exemple<sup>26</sup>. Et cette consommation où la reprise du même et l'absence de surprise deviennent la règle rejoignent celle intrinsèquement liée aux films érotiques et pornographiques. Mais en faisant jouer les personnages féminins des scènes d'amour ou de meurtre qu'il refait par des acteurs masculins travestis, Dellsperger trouble volontairement l'identification aux personnages et brouille la pulsion scopique du spectateur. De plus, en confiant régulièrement plusieurs rôles au même acteur<sup>27</sup> grâce à une technique rudimentaire d'incrustation (*Body Double 15* où Dellsperger joue lui-même Angie Dickinson et son futur amant dans *Pulsions, Body Double X* (2000) où l'acteur Jean-Luc Verna interprète tous les personnages de *L'Important c'est d'aimer*) ou en employant des sœurs aux traits jumeaux (*Body Double 17* (2001) qui reprend la scène de transe sexuelle dans le « Bang Bang Bar » du film *Twin Peaks*), il suggère comment, dans une scène d'amour ou de sexe, le désir pour l'autre est aussi un désir égotiste et renvoie à une pratique masturbatoire.

Si l'esthétique de l'image vidéo est ici reconnaissable et exploitable dans le cadre de citations cinéphiles, il n'en est pas de même pour l'objet « VHS » qui n'a pas la photogénie du livre. En revanche, bien qu'ils n'offrent pas le charme des librairies, les vidéoclubs sont fréquemment représentés dans les films de fiction. La faune qui les peuple se

compose généralement d'employés et de clients « cinéphages » qui revoient toujours la même poignée de films et passent des heures à en discuter. Excentriques plus encore que connaisseurs, ces geeks, dirait-on aujourd'hui, apparaissent très souvent frustrés ou perturbés sexuellement. Le Randy toujours puceau de *Scream* (Wes Craven, 1996), le voyeur d'*Aimez-vous Hitchcock ? (Ti piace Hitchcock ?)* (Dario Argento, 2005), les losers de *Clerks : les employés modèles (Clerks)* (Kevin Smith, 1994), l'amoureux quasi autiste de *Bleeder* (Nicolas Winding Refn, 1999) en sont quelques uns des plus beaux spécimens. Une séquence de ce dernier résume d'ailleurs parfaitement le rapport qui se joue entre collection, compulsion et pulsion sexuelle : le gérant du vidéoclub énumère sans fin et sans hiérarchie aucune les noms des cinéastes dont il loue les films avant que le très patient et attentif client ne lui demande finalement s'il possède un rayon « porno ». L'homme reprend alors sa litanie absurde, mais en énonçant cette fois les catégories et sous-catégories les plus improbables que propose le genre.

Mais c'est davantage dans le cadre refermé du foyer<sup>28</sup> que l'utilisation de la cassette vidéo est dramatisée, principalement lorsque son contenu est douteux ou pornographique comme dans *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) où son potentiel subversif est particulièrement accentué par la thématique des snuff movies<sup>29</sup>. Il n'est pas rare qu'un film dit « de genre » (thriller, horreur, action, etc.) pointe de cette manière dans son récit fictionnel même la promiscuité de ces genres avec le « genre » pornographique et désigne ainsi en retour son propre public masculin comme consommateur apparenté. Dans une série B d'action comme *Big Hit (The Big Hit)* (Kirk Wong, 1998) le rayon « porno » d'un vidéoclub devient par exemple la source de gags récurrents. Et la pornographie et ses lieux de diffusion semblent

<sup>28</sup> Le sigle VHS signifie justement « Video Home System ».

<sup>29</sup> La vidéocassette peut parfois faire l'objet même du suspense comme dans la série des *Ring (1 et 2)* (Hideo Nakata, 1997, 1999 ; *0*, Norio Tsuruta, 2000) qui accentue particulièrement l'inquiétude d'un visionnage vécu comme acte transgressif.

<sup>30</sup> Dante et Landis ont eux-mêmes tourné les bouts de films aperçus dans ces séquences.

particulièrement inspirer les loups-garous, dont les métamorphoses sont les métaphores évidentes (pilosité, membres érectiles) d'une découverte adolescente de la sexualité individuelle : la première apparition de Bill dans *Hurlements* (*The Howling*, Joe Dante, 1981) a lieu dans un peep-show où est diffusé un snuff movie à caractère pornographique et la dernière transformation de David dans *Le Loup-garou de Londres* (*An American Werewolf in London*, John Landis, 1981) prend place dans une salle de cinéma pornographique<sup>30</sup>. Avec *Body Double* (1984), Brian De Palma met à la fois en abîme le cinéma de séries Z horribles, le clip musical et l'industrie pornographique. Sa démarche passe notamment par l'accessoire de la vidéocassette dont il présente une utilisation archétypale, bien que détournée. Le personnage principal du film, acteur de seconde zone malheureux en amour et au penchant voyeuriste, se rend dans un vidéoclub où le vendeur lui énumère tous les formats disponibles pour le film pornographique qu'il souhaite louer et dont il a vu une bande-annonce sur une chaîne spécialisée. Une fois rentrée chez lui, il peut accélérer le film jusqu'à la scène qu'il souhaite, scène dans laquelle il retrouve l'actrice qu'il recherche. La cassette correspond en effet parfaitement à la fonction du cinéma pornographique dont les passages « inutiles » sont laissés de côté grâce à l'accélération de la lecture de la bande vidéo, ce qui annonce d'ailleurs l'évolution du genre durant les années 1990 avec des productions ne proposant plus que des successions de scènes pornographiques sans justifications scénaristiques.

L'objet « vidéocassette » est en lui-même peu exploité comme accessoire de fiction mais *Videodrome* (David Cronenberg, 1982) choisit tout de même d'en faire un élément principal de son processus narratif. L'objet y sert à « programmer » le personnage principal dont l'abdomen est entaillé d'une fente rappelant tout à la fois un sexe féminin et la trappe d'un magnétoscope. Là encore, l'univers des

<sup>31</sup> Serge Grünberg, *David Cronenberg : entretiens avec Serge Grünberg*, Cahiers du cinéma, Paris, 2000, p. 66.

<sup>32</sup> Propos rapportés par Serge Grünberg, "Videodrome", *Cahiers du cinéma*, hors-série, "100 films pour une vidéothèque", décembre 1993, p. 128.

chaînes câblées, des cinémas érotiques ou pornographiques et des *snuffs movies* vient questionner le rapport du cinéphile aux films « à la marge ». Par ses propos, Cronenberg identifie d'ailleurs clairement éveil à la sexualité et image audiovisuelle : « [...] le cinéma a toujours été quelque chose de sexuel pour moi. Je peux me souvenir de la première fois où j'ai vu un téton, un sein, des poils pubiens »<sup>31</sup>. Dans ce rapport à la sexualité, notamment solitaire, l'activité cinéphile s'identifie à un passage à l'acte quotidien consistant à se détacher du monde et de la durée objective, pour se soumettre à celle d'une réalité filmique. Une séquence d'*Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2003) souligne une telle intrusion dans le quotidien de l'imagerie sexuelle et le passage brutal d'un registre à l'autre que permet le poste télévisuel relié à un magnétoscope. Un photographe aux prétentions artistiques élevées y abandonne rapidement le visionnage de *Stalker* (Andreï Tarkovski, 1979) pour regarder un film pornographique, lorsque son cousin se décide enfin à quitter le salon. Le retour impromptu de ce dernier le plonge alors dans un embarras déguisé en agacement tandis qu'il « zappe » nerveusement d'une chaîne à l'autre. Cronenberg déclare justement avoir eu l'idée du film *Videodrome* en se demandant ce qui se passait une fois qu'un homme rentrait chez lui après avoir emprunté un film pornographique au vidéoclub<sup>32</sup>. Avec *Videodrome*, le cinéaste matérialise sa réponse : l'homme en question fait littéralement l'amour à son poste de télévision qui s'offre à lui comme objet de désir. Le décolleté de Monika a laissé place à une bouche gigantesque émergeant de la « friture » hertzienne émise par un poste de télévision organique. Ce dernier déborde alors de la place qui lui est assignée au sein du cocon de l'habitat privé mais déborde aussi littéralement de lui-même.

### Le DVD et la numérisation de l'image : « qui trop embrasse mal étreint »

Le héros de *Videodrome* répond à l'appel sensuel de sa télévision en l'embrassant de tout son être et c'est ce même rapport qu'entretient le cinéphile, éternel insatisfait, avec son objet de désir. Il tente d'en étreindre la totalité tout en se laissant submerger et avaler par lui avec délectation. Mais depuis une quinzaine d'années, l'accessibilité des films en général et des images à caractère pornographique en particulier a été totalement bouleversée par la numérisation des images et leurs circulations sous forme de données informatiques. Support intermédiaire permettant le stockage de données numériques, le DVD ne semble pas connaître le même traitement que celui réservé à la VHS dans la fiction cinématographique. Cela tient apparemment beaucoup au fait que son apparence d'objet de consommation courante se trouve doublé de celle d'objet de luxe.

À partir de la fin des années 1990, le DVD remplace rapidement la VHS et devient en effet l'objet d'un culte nouveau, d'abord pour l'inédit qu'offre son contenu. Mais la fétichisation de ce contenu (making-of d'époque, scènes inédites...) finit par atteindre l'apparence même de l'objet DVD, son design. Exemple extrême, le DVD du film *Videodrome* proposé par l'éditeur américain The Criterion Collection présente un boîtier avec une jaquette reproduisant l'aspect d'une VHS glissée dans son fourreau cartonné. Cette référence au film est des plus troublantes puisqu'elle véhicule l'idée que Criterion va contrôler l'esprit du consommateur-cinéphile, tout comme la chaîne de télévision pirate dépeinte dans le film de Cronenberg s'emparait des psychés de ses spectateurs. De plus, cette édition du film propose les courts métrages réalisés par Cronenberg lui-même pour constituer les programmes des chaînes fictives de télévision du film et notamment les séquences de tortures des *snuff movies* diffusés en boucle sur



le programme pirate Videodrome. Isolés tels quels, détachés de leur destination initiale, ces extraits d'émissions câblées prennent une autonomie dérangeante et deviennent comme un fétiche malsain questionnant directement le contenu des vidéothèques de cinéphiles. Avec ce culte de l'objet, ces derniers en viennent à craindre de sortir un DVD de son boîtier cartonné au risque de l'écorner, alors qu'ils n'hésitaient pas à consulter une VHS, encore et encore, ce qui signe la fin paradoxale de la valeur d'exposition, au sens où l'entend Walter Benjamin, d'un tel objet dont c'est pourtant le rôle premier.

Bien entendu, la qualité de reproduction qu'offre le support DVD répond à une attente de Benjamin souvent occultée par sa thèse trop célèbre de la disparition de l'aura. Le philosophe allemand considère en effet que les spécificités mêmes de la photographie et du cinéma proposent peut-être des expressions artistiques d'un genre nouveau dont la nature serait intrinsèquement liée au principe de reproduction. Il constate en conséquence que ce type d'œuvres bouleverse le caractère général de l'art puisque l'on passe avec elles d'une «œuvre d'art reproduite [à la] reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible<sup>33</sup>. » Il suppose en conséquence la possibilité d'un retour de l'aura, possibilité que sa mort prématurée ne lui a pas permis d'explorer. Mais d'autres ont pris sa suite tel Daniel Arasse qui écrit à propos des reproductions photographiques de tableau dans *Histoires de peintures* : « Le travail effectué sur la photographie de l'œuvre offre un temps de contemplation beaucoup plus long. Je crois qu'au bout d'un moment, le regard devient flottant. Il n'est plus en quête de l'information à capter, à prendre comme un rapace dans le tableau, mais il attend au contraire que quelque chose vienne du tableau et se montre. On peut en faire l'expérience devant le tableau, mais c'est beaucoup plus fatigant : on est debout, on peut énerver les visiteurs qui veulent passer. En ayant de très bonnes diapositives prises devant

<sup>33</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 24.



<sup>34</sup> Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Gallimard, coll. "Folio/Essais", Paris, 2006, p. 283, 284.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 265, 266.

le tableau et en étant chez soi tranquille, le tableau, comme disaient les Goncourt, "se lève" beaucoup plus volontiers qu'il ne le fait au sein d'un musée »<sup>34</sup>. Or, le DVD permet, tout comme la reproduction photographique de qualité, un contact inédit avec l'œuvre. Baigné dans l'ambiance d'une édition spéciale proposant une restauration respectueuse d'une œuvre et sollicité par des suppléments laissant approcher l'ici et le maintenant d'un contexte de création, le cinéphile peut en effet atteindre une certaine jouissance esthétique. Ainsi, l'objet exclusif de son désir n'a plus à être détourné pour prendre l'apparence d'un artefact sexuel féminin mais peut dorénavant se présenter comme l'œuvre cinématographique en tant que telle.

Cependant, Arasse perçoit le basculement inéluctable qui s'amorce ici et précise que Benjamin expliquait «le passage dans la peinture européenne d'une valeur de culte de l'œuvre, où elle n'est pas nécessairement visible mais où on lui rend un culte, à une valeur d'exposition où elle est visible mais où il n'y a plus de culte, car elle se rapproche à travers la reproduction indéfinie et mécanique. [...] À présent, on ne passe pas d'une valeur de culte avec invisibilité de l'œuvre à la valeur d'exposition, on passe d'une valeur d'exposition à une valeur d'invisibilité qui est le culte de l'exposition elle-même et dans le fond, de la culture »<sup>35</sup>. L'objet « film » que le cinéphile pense enfin tenir tout entier entre ses mains se délite en réalité à mesure que l'intérêt de sa visualisation s'amenuise. Le plaisir voyeuriste est en quelque sorte retourné. Si le cinéphile en possède le corps, il ne jouit plus visuellement du spectacle. Il n'y a plus de pulsion à satisfaire et donc plus d'intérêt à une nouvelle représentation d'une pratique cinéphile.

<sup>36</sup> André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, coll. « 7<sup>ème</sup> art », quatorzième édition, Paris, 2002 [1945], p. 9.

Trop voisin d'une part de l'aspect matériel de la VHS, trop proche de l'autre de la dématérialisation des informations numériques qui véhiculent l'image, et par-dessus tout objet élu à l'unanimité comme le fétiche lisse et démocratique des cinéphiles de par le monde, le DVD ne gagne pas à être mis en perspective par la fiction. Il n'est plus ce substitut résiduel et compensatoire du film qu'ont pu être photos et vidéocassettes. Il se présente plutôt comme sa statue votive prenant en charge ce que le négatif, momie aux bandelettes de nitrate, n'a jamais vraiment endossé dans la psychologie cinéphile. L'œuvre fixée sur DVD semble alors ne plus pouvoir subir l'action du temps, définitivement arrachée « au fleuve de la durée »<sup>36</sup>. Mais par l'intermédiaire du DVD, la réification définitive de l'œuvre cinématographique se fait aussi momification du désir qu'elle a pu susciter chez un cinéphile risquant de devenir uniquement collectionneur.

S'il a été un aboutissement, le DVD n'a ainsi renouvelé aucune attitude, contrairement à la circulation des films sous forme de fichiers informatiques actuellement très répandue. Aujourd'hui, plus de file d'attente, de coupure publicitaire, de rembobinage ou de menus récalcitrants mais des temps de téléchargements, des échanges de pair à pair, des taux de compression et des artefacts pixellisés. La cinéphilie se compte désormais en giga-octets et sa représentation au cinéma reste à voir et à penser. Des constantes souterraines demeurent tout de même et il n'est pas rare que lors d'un téléchargement hasardeux, un pornographique *Sept femmes* viennent se substituer au plus respectable *Seven Women* (*Frontière chinoise*, John Ford, 1966).