1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011

Varia

Albert Capellani : deux coffrets, treize + onze films

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4407>

DOI : 10.4000/1895.4407

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 206-210

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Albert Capellani : deux coffrets, treize + onze films », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le , consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4407> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4407>

rence limitée, ouvre paradoxalement la réflexion en éclairant l'œuvre de Disney sous un jour neuf et hautement stimulant. Ce n'est pas la moindre des qualités de *The Mouse Machine*, à ce jour l'une des meilleures études sur ce petit studio du Kansas devenu l'une des plus puissantes entreprises du monde du divertissement.

Jean-Baptiste Massuet

Albert Capellani: deux coffrets, treize + onze films

DEUX COFFRETS CAPELLANI NOUS ARRIVENT dans le sillage des projections autour de ce cinéaste à Bologne, éditées respectivement par Il Cinema Ritrovato et par Pathé et la Cinémathèque française qui permettent d'aborder une partie significative de l'œuvre de ce metteur en scène mal connu dont on ne fait que commencer d'évaluer la place dans l'histoire des cinémas français et américain.

Les treize titres du premier coffret vont de 1905 à 1911 et proviennent de différentes archives (EYE Film Institute Netherlands, Cinémathèque française, Archives Françaises du Film, Filmarchiv Austria, Lobster Films, Cineteca di Bologna et dans le cas d'une restauration plusieurs d'entre elles). Les onze titres édités par Pathé et la CF – qui vont de 1906 à 1921 – appartiennent pour bon nombre à la collection Morieux, acquise par la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé en 2006. La collection de ce forain, actif en Belgique, France, Allemagne depuis le début du XIX^e siècle, comportait 90 films muets. Plusieurs d'entre eux ont des intertitres en néerlandais ou bilingues néerlandais-français.

Ces deux corpus sont centrés sur des ensembles assez différents et dès lors se complètent : on va des petits films dramatiques (à partir de 1905-6) aux intrigues plus longues (1911), des féeries et contes (1907-8) à un « antique » (1907), d'un drame his-

torique (1909) à des adaptations littéraires de 1905 à 1921. Donnent-ils une image représentative des travaux de Capellani qui sont à peu près au nombre de 160 ? On ne saurait le dire. Ne figurent en tout cas aucune des bandes comiques qu'il a mises en scène avec Boireau, Gribouille ou Rigadin, ni les films américains, ni les grosses pièces que sont *les Misérables* et *Notre Dame de Paris*.

Si l'on se réfère à la thèse de Laurent Le Forestier sur le « système Pathé » et notamment ce qu'il dit du partage du travail et des responsabilités, comme des « standards » esthétiques imposés, il serait sans doute hasardeux de dissenter sur l'auteur Capellani et ses éventuelles contributions à l'évolution de la narration cinématographique quoique les films nous y incitent par l'effet même de leur rassemblement. Le scénariste (André Heuzé, qui est aussi metteur en scène, a écrit plusieurs de ces films) a des prérogatives quant à la construction du récit, les alternances de tableaux, qui ne permettent pas d'en attribuer la paternité au metteur en scène. De même l'opérateur – qui n'a guère d'initiative d'angle, de hauteur de caméra, de lumière, etc. (puisque tous ces paramètres sont préétablis et l'on ne doit en déroger) – s'occupe de l'assemblage des tableaux et donc du montage (des coupes donc des longueurs de prises). Le décorateur occupe une place non négligeable non plus avec une typologie des intérieurs selon les classes sociales concernées, la nature des bâtiments (café, église). Il reste donc la partie très importante de la direction d'acteurs et l'on aimerait, bien sûr, en savoir plus sur l'origine, la formation et l'expérience (sur les planches – et lesquelles – à part les cas de Mistinguett ou de Henri Krauss) de ces acteurs dont la gestualité, en 1906-1909, est très codifiée, très extériorisée et dont la typologie est à souligner : les ouvriers de *l'Assommoir* (1909) qui accompagnent tout au long Coupeau tant sur les échafaudages que chez le marchand de vin ou chez lui sont distribués selon des types : le gros glouton (Mes-Bottes), le grand maigre (Bibi-la-Grillade), le petit trapu. Ils

contrastent nettement avec les figures de gommeux séducteurs, l'un d'entre eux (dans *la Fille du sonneur*) passant même d'un état à l'autre : ruiné au jeu, il se métamorphose en Apache violent et grossier alors qu'il minaudoit jusque là, prévenant et cauteleux.

Cette palette de personnages et de types de jeu conduit à relever le mixte générique qui caractérise les premiers films : le comique fait irruption dans le drame, le truc « féérique » dans le mélodrame. Le gros ouvrier de *l'Assommoir* est une figure excessive – il se promène avec une brassée de pains qu'il dévore en toutes circonstances (mais le portrait qu'en fait Zola le suggère déjà) –, les projections imaginaires de *la Pauvre Mère* convoquent des apparitions-disparitions, des surimpressions ou sa fillette, morte en tombant de la fenêtre, et qui « hante » désormais l'imaginaire de la femme déchue, alcoolique qu'elle est devenue. Il n'y a pas d'unité d'interprétation et c'est heureux car ces disparités supportent les oppositions sentimentales, jalousies, désirs de vengeance, comme les différences sociales. Les fins pathétiques, explosives avec meurtre ou suicide trouvant dans la sortie de son rôle par un personnage l'expression décuplée de ces conflits.

On retrouve ce contraste social dans le savoureux *l'Épouvante* (1911) où une « étoile » de la scène (jouée par Mistinguett) rentre chez elle, lasse, et se couche alors qu'un Apache s'était introduit dans sa chambre pour la cambrioler. Pris au piège, il se cache sous le lit, mais laissant voir sa main se révèle. L'actrice épouvantée mais figée se sent prisonnière et finit par donner l'alerte, appelle les gendarmes, tandis que le cambrioleur s'enfuit sur le balcon puis sur les toits et finit par être sauvé par sa victime apitoyée alors qu'il va choir dans le vide. L'Apache, large casquette, large ceinture où l'on peut glisser son Eustache, pantalons serrés à rayures, adopte continûment (quand il est debout) une posture cambrée qui correspond à une image stéréotypée alors que Mistinguett ondoie. Ce qui frappe par ailleurs dans ce film, c'est l'économie spatiale. Les deux personnages sont prisonniers

l'un de l'autre et l'enfermement, la promiscuité et l'expulsion, l'évasion, thèmes du récit, sont réfléchis par le choix de l'esthétique du tableau qui fait monter la tension entre les personnages. Ce ne sont pas tant les actions qu'ils accomplissent que leur co-présence « explosive » qui soutient le suspense car elle est potentiellement transgressive. Le jeu de la peur et du désir les anime tous deux, à contretemps en quelque sorte, et le « coup de main » qu'ils se rendent mutuellement (il éteint l'allumette qui risquait d'enflammer le tapis, elle le sauve, il rend les bijoux) scelle cette ambiguïté des affects qui contredit la lutte sociale (que les gendarmes particulièrement patauds et incapables de rétablir l'ordre achèvent de fragiliser). Un seul mouvement de caméra dans la chambre, fonctionnel, afin de découvrir le lieu où se cache l'intrus.

Dans *l'Arlésienne* (1908) au contraire, le plein-air va de pair avec une mobilité de la caméra démonstrative, en particulier des panoramiques : le premier relie le spectacle des taureaux et des toréadors, vus depuis le haut des arènes, et les travées où se tiennent les spectateurs, avant d'enchaîner sur un plan plus serré de l'Arlésienne du titre, nous tournant le dos car elle regarde la corrida, flanqué de son ombreux et jaloux Milifio. Puis après que celui-ci a échappé à notre vue en descendant quelques marches, entre Frédéric qui l'aborde et qu'elle séduit et emmène au dehors. Le plan suivant est un morceau de bravoure, un panoramique de 180° depuis une tour sur le paysage environnant Arles que le couple considère, mouvement d'appareil qui s'autonomise par rapport au déplacement des personnages : ceux-ci sortent du champ et on les retrouve à l'issue de la lente courbe descriptive, étreints. Le contraste entre les deux situations, l'espace fermé du rival, grand escogriffe nerveux et autoritaire, et l'espace ouvert de Frédéric, à la virilité affichée mais jovial et tendre. De même les gestualités respectives diffèrent : Frédéric, toujours en mouvement, est ondoyant et ses gestes sont liés, Mirilifio va d'une pose à l'autre, tragédien, emphatique. L'enchaînement des plans, les

raccords, sont très maîtrisés dans les extérieurs, trajets dans les ruelles, sorties et rentrées de champ d'un plan à l'autre, tandis que chez les parents de Frédéric, décors chargés d'une cuisine paysanne, le cadrage demeure statique. En revanche dans cette scène de groupe une gestualité chorale prévaut, une chorégraphie réglée de positions, déplacements, mouvements des bras, physiognomies, etc. qui se répondent. Même quand Frédéric, anéanti par la trahison de l'Arlésienne, est en proie au désespoir puis au délire (il « voit » apparaître la femme perdue et son rival et finit par se jeter dans le vide en croyant s'affronter à eux), ses gestes n'ont jamais les scansions de Mirlifio, ils sont désordonnés, extravagants mais ne marquent pas les pauses du tragédien.

L'adaptation de *l'Assommoir*, et le travail des acteurs en particulier, présentent un intérêt de type « intermédiaire ». On sait que le roman de Zola donna lieu à une adaptation théâtrale (de Busnach et Gastineau) qui eut un grand retentissement, or dans son ouvrage *La Folie dans l'Art dramatique* (Grenoble, 1903) (que je remercie Mireille Berton de m'avoir signalé), le Docteur Emmanuel Régis reproche à cette adaptation d'avoir fait dire tout haut à Coupeau les visions dues à son *delirium tremens* qui étaient, dans le roman, décrites par le narrateur. En effet, dit l'auteur, un alcoolique « ne parle pas », ne raconte pas les visions qui l'obsèdent : « pour être cliniquement vrai, Coupeau eût dû mimer et non conter ses hallucinations ». Le film de Capellani, par force, ne verbalisant pas les visions et recourant à la gestualité, au mime, présenterait donc, de ce point de vue, un avantage par rapport à la scène. Mais il faut relever qu'il s'interdit également de visualiser ces visions (contrairement au cas évoqué plus haut de *la Pauvre Mère* et de la scène finale de *l'Arlésienne*), laissant le spectateur à l'extérieur de son délire et lui conservant son opacité, le dotant de ce fait d'un caractère plus terrifiant encore d'être réduit à ses effets. A l'appui de cette hypothèse on pourrait citer la version contemporaine de Griffith, *A Drunkard's Reformation*

(1909), où la représentation théâtrale est mise en parallèle avec une version « vécue » proche de l'histoire de Coupeau. Par force, là aussi, la pièce sur scène est muette et donc condamnée au théâtre « mimé », recommandé par le Dr Régis, et dès lors se distingue mal ou peu de la « vie réelle » du film (cadrée de la même manière et dans des décors assez proches). Cette indistinction, manifestement délibérée de la part du metteur en scène, accroît à n'en point douter l'identification qui opère sur le père alcoolique assistant, avec sa petite fille, à la représentation théâtrale et dont le montage alterné inscrit la montée jusqu'à la catharsis salvatrice.

Parmi les féeries ou les contes, on peut signaler à la suite des commentaires érudits de David Mayer dans le livret du disque, le recours, dans *le Pied de mouton* (féerie de scène datant de 1806) à la machinerie proprement théâtrale (trappes, ascenseurs, trou du vampire) et une inventive sollicitation des propriétés de la machine cinéma pour utiliser des effets impossibles sur scène par inversion du filmage (ainsi des diables non seulement jaillissent du sol, mûs par des ressorts à travers une trappe à étoile, mais y retournent avec la même violence). Un bonus donne un aperçu de sa *Belle et la bête*, film dont il ne reste plus grand-chose de visible, et fait regretter cette perte car la bête y paraît particulièrement réussie. Dans les autres genres pratiqués, signalons en tout cas deux films très élaborés de 1911, *l'Homme aux gants blancs*, film « policier » avec meurtre, indice, enquête et arrestation et l'étonnant *l'Intrigante* où une petite fille recluse dans une cabane de jardin photographie sa gouvernante qui a circonvenu son veuf de père pour l'épouser et, en attendant, se fait lutiner par un tiers. On assiste au développement de la plaque photographique dans la cabane par le père de retour, à la venue de l'image dans le révélateur et la découverte de la trahison de la femme aimée...

En 1908, Capellani devient directeur artistique de la SCAGL, où il supervise toutes les productions et sans doute introduit en leur sein une

certaine cohérence dans les procédés employés par les uns et les autres. Ce serait à étudier de plus près. Quant aux films qu'il met en scène lui-même dans ce cadre – comme *Germinal* en 1913 et *le Chevalier de Maison Rouge* en 1914 – ils témoignent d'une moindre hétérogénéité dans le jeu des acteurs que ceux qu'on a évoqués jusqu'ici – dont le corrélat est une certaine fadeur (qu'on peut à l'inverse apprécier : Michel Marie avait parlé, à ce propos d'« internalisation » dans 1895 « L'année 1913 ») –, et de la systématisation des mouvements d'appareil : recadrages, accompagnement en panoramique, retour à une position de départ, qui se construit sur une volonté plastique manifeste d'équilibre, de symétrie.

Le Chevalier de Maison Rouge comme *Quatre-vingt-treize* (achevé par André Antoine et souvent attribué à lui seul) évoquent la Révolution française au moment de la Terreur et, dans l'un et l'autre cas (dont les sources diffèrent : Hugo et Dumas), manifestent un même intérêt pour l'ambivalence d'un garde national rallié à la Révolution face aux nécessités de la lutte révolutionnaire. Ici il s'agit de préserver Mme Geneviève Dixmer, coupable de complicité dans une tentative de faire évader Marie-Antoinette, qui amène son amant, le garde national Maurice Lindet, à prendre la place du condamné en prison et se faire de la sorte guillotiner à sa place, et, dans l'autre cas, le garde national Gauvain laisse évader le marquis de Lantenac (son oncle) qui emmène la contre-révolution vendéenne, et il contraint Cimourdain, envoyé du Salut Public, son ancien mentor, à le condamner à mort. L'ambivalence de ces deux hommes contraste avec l'attitude des sans-Culottes présentés, en particulier dans le cas du *Chevalier de Maison Rouge*, comme grossiers, brutaux, expéditifs, rigolards, portés sur la boisson et sans égards pour les nobles déchus. Le comportement par rapport à l'ex-reine est particulièrement démarcatif : le sans-Culotte qui la garde dans sa cellule lui souffle la fumée de sa pipe au visage, lui tape sur l'épaule, etc., alors que Lindet se montre déferent. Le personnage du prêtre

révolutionnaire de *Quatre-vingt-treize*, Cimourdain, n'était le renversement tragique des dernières images qui le conduisit à se tuer après avoir ordonné d'exécuter Gauvain (dont il fut le précepteur et qu'il sut convertir à l'idéal révolutionnaire), magnifique colosse tout d'une pièce, serait plus proche des soldats du rang que des officiers hésitants. Il représente dès lors un état intermédiaire, fût-ce parce qu'il manie la parole et les idées dont les Sans-Culottes semblent privés.

Dans ce cinéma, tant au plan de la fonction actantielle dévolue à tel ou tel personnage que sur celui du costume, de la gestualité, du jeu lui-même, la différence de classes est mise en scène visuellement en même temps qu'elle est l'argument narratif, dramatique lui-même.

Lors de la sortie de *l'Anglaise et le duc*, Eric Rohmer déclarait n'avoir guère revu de films concernant l'époque qu'il traitait hormis *les Deux Orphelines* de Griffith et la *Du Barry* de Lubitsch. En fait sa peinture des Sans-Culottes, comme des officiers de la Garde nationale qui les encadrent – où Jacques Rancière avait justement vu s'exprimer la répulsion pour le peuple –, ferait plutôt songer à ces films de Capellani qui en a réalisé en outre plusieurs autres sur la période (*9 Thermidor, an II* ou *la Fin de Robespierre* notamment).

En amont en revanche de ces derniers, et s'agissant toujours de cette ambivalence, il est tentant de confronter la mise en scène et la direction d'acteur de Capellani à celle du film *Lâcheté* produit par le Film d'Art en 1910. Martial, garde national, amoureux de la marquise de Beaulieu, cherche à la faire échapper à l'arrestation. Or la femme de chambre de la marquise, Louise, secrètement amoureuse de Martial prend la place de sa maîtresse et est envoyée à l'échafaud. Devant l'horreur de ce sacrifice auquel la marquise n'a rien fait pour s'opposer, Martial se tue. La gestualité de *Lâcheté* est celle du mimodrame (on exprime, on montre, on imite par le geste) ; celle du *Chevalier de Maison Rouge* comme

de *Quatre-vingt-treize* s'est déplacée du côté d'une dynamique posturale qui paraît provenir de la peinture, notamment celle de David. Il s'opère une condensation de la situation, du dilemme, de l'art oratoire muet dans la figure corporelle, la pose que prend chaque personnage avant toute action ou toute prise de position. Une sorte de « temps d'arrêt » qui tend à obtenir un effet de « tableau vivant » (qu'il y ait ou non un modèle pictural préalable). Cimetier, revenons à lui, est l'exemple même de cette gestique : son éloquence muette désignant avec vigueur, puissance « le » texte (de Rousseau) à Gauvain opère sur le champ la conversion de ce dernier.

Relevons pour finir la qualité de l'édition italienne qui offre un livret trilingue très détaillé, dirigé par Marianne Lewinsky. Tous les films sont commentés, la carrière de Capellani évoquée

François Albera

Le devoir d'image ou le droit à la parole

Caméra militante, Luites de libération des années 1970, Carole Roussopoulos, Plansecant, MetisPresses (131 p.) www.metispresses.ch/ps.html

L'OUVRAGE ÉDITÉ PAR LES ÉDITIONS METISPRESSES a la forme d'un coffret cartonné, à la fois livre et dvd ou dvd et livre, c'est un ensemble hybride à la maquette choisie arborant une composition graphique originale et sobre, modulant photographie et typographie et harmonisant les couleurs, soit le marron et le vert pour un papier jaune de belle qualité. C'est donc un livre mais c'est aussi un objet, une façon de penser autrement la diffusion des images qui correspond d'ailleurs à la déclaration d'intention de l'éditeur : « MetisPresses se trouve aux confluents du monde académique, du monde artistique et des enjeux transculturels. Elle est née de la conviction qu'il manque, dans le paysage éditorial francophone, une maison d'édition engagée à témoigner des porosités et des

contagions entre champs disciplinaires traditionnellement séparés, ainsi que des chevauchements entre les genres, l'origine culturelle et les différents publics, autant dans la production artistique que littéraire ». Lorsqu'on ouvre le coffret on découvre un dvd de deux heures environ, comprenant six films réalisés par Carole Roussopoulos, puis un livret de 131 pages avec dans l'ordre du sommaire, des études rédigées par Nicole Brenez, Jean-Paul Fargier, Hélène Fleckinger, François Bovier ainsi qu'un entretien de Carole Roussopoulos menée par Hélène Fleckinger. J'ai commencé par lire les études avant de regarder les films, or il me semble que j'aurai dû procéder à l'inverse. En effet, malgré tout l'intérêt que je trouve, comme chercheuse et historienne, au cinéma militant, il m'arrive souvent de trouver la vision des films ardue. Or, l'impertinence – méthodologique pourrait-on dire – de la cinéaste Carole Roussopoulos font que ses films sont réellement passionnants, émouvants et drôles, étrangers à toute forme d'ennui. En fin de livret on apprend que la sélection des films et l'édition des textes ont été conduites par Hélène Fleckinger, il faut donc la féliciter pour le choix des films ; par contre on aurait aimé avoir plus d'informations sur le corpus d'ensemble et une filmographie synthétique en fin de livret aurait aidé à mieux comprendre cette œuvre. En effet, les films présents dans le dvd ont été réalisés entre 1970 et 1976 : pourquoi cette période, pourquoi ces films ? Puisqu'il semble, selon Nicole Brenez, que « Carole Roussopoulos de Kalbermatten, seule ou en collectif, n'a cessé de réinventer les formes de l'essai et de l'analyse visuelle en documentant les luttes féministes, homosexuelles, ouvrières et anti-impérialistes. Son œuvre considérable couvre quarante ans de luttes, quarante ans de combats toujours gagnés à force d'intelligence et de savoir-faire politique, victorieux toujours sur le terrain législatif, jamais acquis sur le terrain plus mouvant des mentalités et des comportements ».

Les films ont été réalisés en vidéo et le support, plus fragile que la pellicule, a subi l'épreuve du

temps. La restauration menée par le Département audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France s'est avérée impuissante, parfois, à palier les altérations de la bande image ; par contre le son est irréprochable. Or, comme le souligne Jean-Paul Fargier dans son étude, il est particulièrement important car les dispositifs filmiques s'apparentent le plus souvent à du cinéma direct. Ainsi, de film en film on découvre le regard de Carole Roussopoulos, le comment et le pourquoi d'un recours à l'image, recours d'ailleurs explicité dans l'entretien réalisé par Hélène Fleckinger où la cinéaste rappelle les modes de diffusion des films lorsqu'elle précise : « C'est pour cela qu'il est si important d'accompagner les films de débats » ou encore : « C'est une question d'énergie plus que d'esthétique. Et une question de colère, un mot que j'aime beaucoup ».

L'écriture audiovisuelle est fine et pertinente, la place de la caméra ou le dispositif d'enregistrement pensés, mais c'est surtout le montage qui ajoute une distance critique où se loge l'humour, le rire. Le premier des films proposé par le dvd, intitulé *Jean Genet parle d'Angela Davis* (1970), a été réalisé à la demande de l'écrivain qui, lisant pour la télévision française un texte évoquant la militante américaine, voulait en conserver la trace afin de se prémunir contre d'éventuelles coupes. Le film enregistre la séance de prises de vues, l'écrivain va lire son texte à plusieurs reprises et Carole Roussopoulos enregistre ces prises. Le film qu'elle réalise et qu'elle nous donne à voir est l'expression d'un regard. L'écrivain, de profil, lit avec puissance un texte rageur, on lui demande de recommencer, et on découvre l'assistant caméra, le clap à la main, Carole Roussopoulos a déplacé sa caméra, l'écrivain est de trois quarts, une nouvelle prise et le voilà de face. Nous regardons et entendons à plusieurs reprises la même scène et pourtant ces légers changements de cadre font qu'il nous semble entrer dans l'intimité de Jean Genet, partager la légimité de sa colère dans cette parole qui retentit, tandis que le montage qui nous donne à voir les prises

dans leur totalité, scande une parole poétique. Un montage télévisuel aurait très certainement articulé les différents axes sur une même continuité sonore alors que le temps donné au temps nous permet d'entrer dans l'intimité du créateur, de percevoir dans les vibrations de la voix, dans la répétition des mots l'adéquation entre l'homme et la parole, là où il se livre entièrement, c'est-à-dire son engagement. Les autres films sont à l'image de celui-ci et comme le souligne Jean-Paul Fargier : « On vibre toujours autant devant ces visages rayonnants qui se relaient devant la caméra pour clamer leur révolte. [...] En toute liberté ». Dans le *F.H.A.R. (Front homosexuel d'Action Révolutionnaire)* (1971) ou dans *Monique (Lip I)* (1973) et *Christiane et Monique (Lip V)* (1976), Carole Roussopoulos donne à voir une parole, et c'est sans doute ce qu'elle suggère lorsqu'elle précise dans l'entretien réalisé par Hélène Fleckinger : « Ce n'était pas du tout pour faire de l'art. Les groupes de vidéo militante n'avaient rien à voir avec le milieu du cinéma. C'était vraiment pour faire de l'animation dans les quartiers, pour parler des problèmes sociaux ». Les dispositifs sont simples, la caméra s'attarde sur les visages afin de préserver les paroles et lorsque la parole circule la caméra l'accompagne en panoramique ; puis les mots sont confrontés aux événements qu'ils décrivent par l'entremise du montage, en recourant aux images d'archives, le plus souvent empruntées à la télévision. S'articulent de la sorte, deux temporalités, celle de la parole en direct, en temps réel, et celle de l'information télévisuelle qui paraît déconnectée du temps vécu, comme extraite de la durée. Dans le film intitulé *le F.H.A.R.* la caméra nous introduit dans l'intimité d'une réunion politique se déroulant au sein d'un département de philosophie, probablement Vincennes, où les orateurs parlent de l'homosexualité et interrogent sa place sociale. Leurs discours sont entrecoupés d'images réalisées au cours d'un défilé du 1^{er} mai où parmi les cortèges se comptait celui du FHAR. Deux temporalités donc, celle de la réunion,