Une exploration vidéographique d'un récit de spectateur : *L'Œil était dans la tombe et regardait Daney*

Chloé Galibert-Laîné

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2517>

DOI : 10.4000/doublejeu.2517

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2019

Pagination : 89-100

ISBN : 978-2-84133-962-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Chloé Galibert-Laîné, « Une exploration vidéographique d'un récit de spectateur : *L'Œil était dans la tombe et regardait Daney* », *Double jeu* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 31 décembre 2020, consulté le 04 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2517> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2517>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

UNE EXPLORATION VIDÉOGRAPHIQUE D'UN RÉCIT DE SPECTATEUR : *L'ŒIL ÉTAIT DANS LA TOMBE ET REGARDAIT DANÉY*

Le 25 septembre 1986, Serge Daney publie dans *Libération* un court texte intitulé « L'œil était dans la tombe et regardait Franju » dans lequel il évoque le souvenir qu'il garde du film *Les Yeux sans visage* (Georges Franju, 1960)¹. Il n'était pas rare pour Daney d'écrire ainsi sur des films échappant à l'actualité. Plus encore peut-être que critiquer les nouvelles productions, il aimait observer, à la faveur d'une rétrospective, d'une diffusion à la télévision ou (comme dans le cas des *Yeux sans visage*) d'une ressortie en salles, la manière dont les films qu'il avait aimés survivaient ou non au passage des années. De cette attention portée au devenir des films de son passé sont nés certains de ses textes les plus touchants : par exemple l'ouverture mélancolique du *Journal de l'an passé*, dans lequel il fait retour sur le *Robin des Bois* de Michael Curtiz à l'occasion de l'annonce du remake avec Kevin Costner² ; ou les dialogues, au ton plus enjoué, dans lesquels il se met en scène en conversation avec différents films, auxquels il donne la parole comme s'il s'agissait de vieux amis³.

« L'œil était dans la tombe et regardait Franju » s'inscrit dans ce même corpus de critiques nouvelles de films anciens. Néanmoins, contrairement

-
1. Texte republié in Serge Daney, *La maison cinéma et le monde*, t. III : *Les années Libé (1986-1991)*, Paris, POL, 2012, p. 145-147.
 2. Texte publié à l'origine dans *Trafic*, n° 1, hiver 1991, p. 5-30, et republié dans *La maison cinéma et le monde*, t. IV : *Le moment Trafic (1991-1992)*, Paris, POL, 2015, p. 53-82.
 3. Voir par exemple le dialogue entre Daney et *Celui par qui le scandale arrive* de Vincente Minnelli, reproduit dans *La maison cinéma et le monde*, t. III, p. 163-165.

aux exemples précédemment cités, l'enjeu de ce texte n'est pas de déterminer si le film de Franju a souffert du passage des années (la question est très vite balayée, et la réponse est non). Il s'agit plutôt pour le critique de partager le souvenir intime qu'il a conservé du film pendant ces vingt-six années ; et de confronter, à l'occasion de la ressortie du film en salles, le film tel qu'il s'en souvient et celui qui est effectivement resté inscrit sur la pellicule. De ce fait, ce « texte mémoriel »⁴ se présente comme un matériau particulièrement intéressant pour étudier certaines des questions soulevées dans ce numéro : à quel point un film peut-il se métamorphoser dans l'esprit de ses spectateurs et spectatrices au fil des années, à mesure qu'il s'enracine dans leurs mémoires et se mêle à leurs récits de vie ? Au prix de quels compromis, de quelles approximations, l'écriture permet-elle de se ressaisir d'une expérience spectatorielle passée ? Et que peut provoquer la lecture de ces récits chez des spectateurs et spectatrices appartenant à une autre génération, entretenant sans doute avec le cinéma une relation d'une autre nature ?

Pour explorer ce texte de Daney, j'ai adopté une méthode expérimentale, inspirée par les travaux menés depuis plusieurs années dans le domaine de la « recherche vidéographique » en études cinématographiques⁵. Cette pratique de recherche consiste à étudier les films, non plus seulement en les décrivant et les analysant par écrit, mais en les plaçant à nouveau sur la table de montage, et en produisant des analyses sous forme de vidéos. Cela permet d'explorer le médium filmique de manière endogène, et réduit de manière productive la distance entre l'étude et l'objet étudié (distance qu'évoquait Raymond Bellour en 1975 dans son article « Le texte introuvable »⁶). Selon Catherine Grant, l'une des pionnières dans ce domaine, cette pratique de recherche hérite directement des propositions de Brad Haseman dans son « Manifeste pour une recherche performative »⁷. Haseman y invitait ses lecteurs et lectrices à adopter pour leurs recherches « le même médium ou le même mode que l'objet de leur recherche ; c'est-à-dire, dans le cas de l'étude des films, de la télévision, de l'art audiovisuel ou des vidéos internet, [à conduire leurs

-
4. J'emprunte l'expression à Annette Kuhn dont l'ouvrage *An Everyday Magic* constitue une référence méthodologique essentielle dès lors qu'il est question d'analyser un corpus de souvenirs de spectateurs et spectatrices de cinéma (Annette Kuhn, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, Eastbourne, Gardners Books, 2002).
 5. Le site web [in]Transition, édité par Catherine Grant, Chiara Grizzaffi, Christian Keathley et Drew Morton, constitue l'une des ressources les plus complètes à l'heure actuelle quant à ce domaine de recherche : <http://mediacommons.org/intransition/resources> (tous les liens ont été consultés le 10 juillet 2019).
 6. Texte originellement publié dans *Ça cinéma*, n° 7-8, mai 1975, p. 77-84.
 7. Brad Haseman, « A Manifesto for Performative Research », *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, vol. CXVIII, n° 1, 2006, p. 98-106.

recherches] *audiovisuellement* »⁸. Poussant ce raisonnement un peu plus loin, j'ai eu envie d'explorer à mon tour l'expérience spectatorielle de Daney de manière performative, c'est-à-dire en produisant une nouvelle expérience spectatorielle à destination du public contemporain, qui éclaire de manière critique le récit de Daney, et permette à chacun et chacune de réfléchir à ses propres mécanismes mémoriels. Cette recherche a mené à la production d'un essai audiovisuel d'une dizaine de minutes, intitulé *L'Œil était dans la tombe et regardait Daney*⁹.

Dans cet article, je propose de faire retour sur la réalisation de ce film, en me concentrant sur ce qui peut nourrir les réflexions méthodologiques exposées dans ce numéro quant aux différentes manières d'étudier un corpus de récits de spectateurs et de spectatrices. Qu'est-ce que cette exploration vidéographique du récit de Daney a permis de mettre au jour quant au fonctionnement de la mémoire spectatorielle, et aux enjeux de la mise en récit des souvenirs de cinéma ? Cet exposé sera conduit en deux temps. Je défendrai d'abord l'idée suivante : transposer un récit de spectateur à l'écran offre un accès original et sensible à la pratique de l'écriture critique et aux multiples temporalités qui la travaillent, tout en permettant d'explorer de manière performative l'écart qui subsiste toujours entre le film originel et la manière dont il est remémoré. Ensuite, j'exposerai comment la réalisation de cet essai audiovisuel m'a conduite à sortir de la seule analyse du texte de Daney, pour mener une réflexion plus large sur les différentes manières dont ce texte peut être lu aujourd'hui. Cela m'amènera à présenter l'approche vidéographique comme une manière de ramener le récit mémoriel dans un présent double : à la fois le présent expérientiel du moment du visionnage, et le présent de l'époque contemporaine, où il importe d'entretenir la mémoire de ces récits et des films qu'ils évoquent – car l'archivage et l'étude des pratiques spectatorielles du passé peuvent aider à la compréhension des expériences spectatorielles présentes et à venir.

Explorer par le film les temporalités plurielles du récit mémoriel

Dans son journal publié de manière posthume sous le titre *L'exercice a été profitable*, Monsieur, Serge Daney écrivait :

-
8. Catherine Grant, « The Audiovisual Essay as Performative Research », *Necus European Journal of Media Studies*, automne 2016, en ligne à l'adresse suivante : <https://necus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>.
 9. Le film est disponible à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/212253201>.

Les choses s'impriment deux fois : une fois sur la pellicule, une fois dans le spectateur. [...] Temps de « développement » de la pellicule (rushes) et temps de « maturation » d'un film dans le corps et le système nerveux d'un spectateur dans le noir. C'est peut-être ce rapport-là au temps qui permet à certains (dont moi) de passer de la passivité de celui qui voit à l'activité de celui qui écrit. [...] Écrire c'est reconnaître ce qui s'est déjà écrit. Dans le film (le film comme dépôt organisé de signes) et dans moi (organisé par un dépôt de traces mnésiques qui, à la longue, constituent aussi mon histoire). Avant : on est écrit (travaillé). Après : on écrit (travaille). Écrire, c'est donc désécrire (repasser en visible sur de l'encre sympathique)¹⁰.

Ce passage, particulièrement riche, mériterait une analyse plus détaillée que le cadre de cet article ne le permet. Mais ce qui m'intéresse particulièrement ici, c'est la manière dont Daney insiste sur l'importance du *temps* passé « dans le noir » : ce serait cette « durée d'exposition » du spectateur ou de la spectatrice face au film (pour filer la métaphore photographique) qui permettrait à celui-ci d'impressionner son esprit, et de s'inscrire dans sa mémoire. Cette durée apparaît selon Daney comme la condition de possibilité de la remémoration, et donc de l'écriture critique. Mais si l'on relit le paragraphe avec attention, on peut voir qu'y sont évoquées au moins quatre temporalités différentes, dont les relations respectives sont loin d'être résolues. Il y a ce que Daney appelle ailleurs « le temps du film »¹¹, mesuré par la longueur effective de la pellicule ; ce temps-là est immuable, métronomique, fixé pour toujours au moment du montage. Il y a, d'autre part, le temps dont le spectateur ou la spectatrice fait l'expérience pendant le visionnage. Ce « temps du rêve » peut être proche ou très éloigné du « temps du film ». Devant un film « qui confon[d] l'art d'enchaîner les plans avec celui d'inventer de la durée »¹², le temps mesuré par l'horloge dans le hall du cinéma et le temps dont le spectateur ou la spectatrice aura fait l'expérience pendant la projection seront très proches ; devant un film « qui a su mettre le temps de son côté »¹³, temps objectif et temps vécu pourront différer magistralement. Puis il y a le temps qui sépare le visionnage du moment de la remémoration et de l'écriture : ce temps peut être de quelques heures, dans le cas du critique qui doit rendre son texte aussitôt après la fin de la projection – ou de nombreuses années. Daney ne fait ici qu'une allusion rapide aux diverses métamorphoses que peut

10. Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, POL, 1993, p. 20-21.

11. Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sac à main : cinéma, télévision, information (1988-1991)*, Paris, Aléas, 1999, p. 82.

12. *Ibid.* Daney utilise cette expression à propos de *La Vérité sur Bébé Donge* (Henri Decoin, 1952).

13. *Ibid.*

Fig. 1 – Reconstitution (au sens de l'anglais *reenactment*)
du moment de l'écriture du texte de Daney¹⁴.

connaître le film en mûrant ainsi « dans » le spectateur ou la spectatrice, mais il s'est attaché ailleurs à décrire ces transformations avec précision¹⁵. Et enfin, il y a le temps de l'écriture, dont le lecteur ou la lectrice ne sait généralement rien, mais dont Daney suggère ici qu'il serait superposable au temps passé « dans le noir » face au film, puisqu'écrire consisterait à « repasser en visible » ce que le film a déjà écrit (ou « imprimé ») en nous pendant le visionnage. Que ces notes invisibles aient pu être largement effacées et réécrites au fil des années, Daney choisit ici de ne pas l'évoquer.

Est-il possible de distinguer les traces de ces quatre temporalités distinctes à l'intérieur du texte qui nous intéresse ici, « L'œil était dans la tombe et regardait Franju » ? C'est l'une des premières questions que je me suis posée pendant la réalisation de mon film. Ou plus exactement, je suis partie de l'intuition suivante : si l'on accepte l'idée selon laquelle le cinéma serait « l'art d'inventer de la durée », sans doute l'exploration d'un récit mémoriel *par les moyens du cinéma* devrait-elle permettre d'en faire apparaître de manière productive les différentes strates temporelles.

L'Œil était dans la tombe et regardait Daney débute par une longue séquence d'écriture. Le texte de Daney s'affiche, mot après mot, en vert sur l'écran noir¹⁶ (fig. 1). Une faute de frappe, un moment d'hésitation donne

14. Toutes les images qui accompagnent cet article sont issues du film *L'Œil était dans la tombe et regardait Daney*.

15. *L'exercice a été profitable, Monsieur*, constitue un terrain de fouilles particulièrement riche dans ce domaine, puisque le lecteur ou la lectrice peut y observer l'évolution du souvenir de certains films au gré des pages, presque jour après jour.

16. Ces couleurs ont été choisies pour évoquer l'écran de l'Apple II, sur lequel Daney écrivait vraisemblablement à l'époque (selon Pierre Eugène, que je remercie vivement pour cette information confiée oralement).

l'impression de découvrir le texte à mesure qu'il est composé. Plusieurs spectateurs et spectatrices ont décrit, à propos de cette séquence, la même impression : on peut avoir l'illusion de regarder par-dessus l'épaule du critique au travail. Alors que le texte s'affiche, on entend la bande sonore originale de la scène que Daney est en train de décrire de mémoire, diffusée en temps réel.

En ré-incarnant Daney de manière complètement fictive au moment de filmer ce passage, en essayant d'imaginer sur quels mots il a pu hésiter, j'ai eu l'impression très vive d'être, à mon tour, en train de « repasser en visible sur de l'encre sympathique ». Parce que j'étais très littéralement en train de repasser sur les mots de Daney, en les recopiant depuis mon livre sur l'écran de mon ordinateur ; mais aussi parce qu'à mesure que les mots transitaient à travers moi, j'ai pris conscience du caractère infiniment discutable de chacun, et de la subjectivité radicale que le texte révélait, sous son apparence de description relativement objective du « contenu » du film (action des personnages, description de leurs costumes...). Grâce à cet exercice, j'ai acquis une compréhension sensible et intime de ce que la lecture du passage cité ci-dessus avait essayé de m'expliquer : décrire un film de mémoire, même sans y insérer ses affects de manière volontaire, c'est toujours repasser en visible, c'est-à-dire traduire en un langage compréhensible par tous, les traces subjectives, lacunaires et largement non verbales que le film a inscrites en nous pendant le visionnage.

Cette séquence d'ouverture du film explore plusieurs tensions. Il y a, tout d'abord, la confrontation entre le « temps du film » de Franju (celui qui est inscrit sur la pellicule, ou dans le cas présent, dans la partie audio du fichier .mp4) et le temps de l'écriture critique. Puisque le montage leur impose de s'écouler de manière synchrone, spectateurs et spectatrices sont invités à mesurer les écarts qui se produisent : les instants où la description d'un bruit requiert davantage de temps que le bruit lui-même n'en prend pour se faire entendre ; et à l'inverse, les moments où l'écriture, ignorant certains éléments de la bande-son, anticipe l'arrivée d'un événement sonore particulièrement signifiant. Ces écarts révèlent aussi la subjectivité à l'œuvre dans l'écriture du texte. Ce dont j'ai moi-même pris conscience au moment de filmer la séquence, je crois qu'il est possible d'en faire l'expérience au visionnage : confrontant le souvenir à l'objet remémoré, le montage invite à s'interroger sur l'adéquation de chaque mot choisi par Daney au bruit qu'il décrit. Le son du corps mort heurtant le fond du caveau est-il « sec », vraiment ? Est-ce le terme que vous auriez employé ? Si non, cela traduit-il une approximation de la mémoire de Daney, ou le fait que ce bruit éveille en vous un réseau d'associations mentales différent du sien ? Sans compter que le récit mémoriel omet parfois certains éléments dont l'importance n'apparaît que dans un second temps : le montage de mon film permet par

exemple aux lecteurs et lectrices connaissant le texte de Daney de constater que le critique n'évoque pas le vrombissement (pourtant tonitruant) de l'avion qui survole le cimetière pendant la scène remémorée, alors que c'est justement sur l'image de cet avion dont il a oublié le son (ce « plan incroyable », geste de « pure poésie ») qu'il conclura son récit mémoriel.

L'exploration vidéographique du récit de Daney offre donc la possibilité d'une expérience qui consiste à confronter trois textes de manière synchrone : le texte filmique, donné à lire dans toute sa densité sensible et symbolique (encore qu'ici l'absence d'images simplifie la lecture en contraignant spectateurs et spectatrices à se concentrer sur la bande sonore) ; le texte mémoriel de Daney, qui témoigne à la fois de ses ressentis subjectifs pendant le visionnage du film, et de la manière dont ces ressentis ont mûri dans sa mémoire au fil du temps ; et un troisième texte virtuel – celui que vous écririez vous-même si vous étiez libre de choisir vos propres mots pour décrire la scène que vous entendez et dont, peut-être, vous avez déjà un souvenir personnel. Les diverses projections publiques de *L'Œil était dans la tombe et regardait Daney* m'ont donné l'occasion d'observer l'efficacité performative de cette séquence, mesurable à la ferveur avec laquelle à chaque fois, au moins un spectateur ou une spectatrice prenait la parole dès la fin du film pour raconter « sa » version des *Yeux sans visage*. C'est en ce sens, je crois, que ce film constitue une étude *performative* du texte de Daney : il propose une analyse des mécanismes mémoriels qui sous-tendent le récit du critique, tout en invitant spectateurs et spectatrices à observer la manière dont ces mêmes mécanismes sont à l'œuvre dans leurs propres souvenirs du film.

LE DEVENIR DU RÉCIT DE SPECTATEUR OU DE SPECTATRICE : LECTURE ET TRANSMISSION MÉMORIELLE

C'est parce que le texte mémoriel a cette qualité de *contagion* – parce que nous avons toutes et tous déjà fait l'expérience de la difficulté qu'il y a, en entendant quelqu'un raconter un souvenir personnel, à ne pas mettre en route un travail mental consistant à rechercher dans sa propre mémoire le souvenir d'une expérience similaire – que l'analyse de ce texte de Serge Daney m'a amenée à réfléchir plus généralement aux différents modes de réception possibles de ce type de récit. Quels effets un texte comme celui-ci peut-il avoir sur les lecteurs et lectrices contemporains ? Que peuvent-ils en apprendre, même si – particulièrement si – le film de Franju leur est étranger ? J'étais d'autant plus sensible à cette dernière question que, comme

je l'évoque dans le film, je n'avais moi-même jamais vu *Les Yeux sans visage* lorsque j'ai découvert le texte de Daney. Il s'est donc agi pour moi de trouver comment documenter la manière dont la connaissance intime que j'avais acquise de ce récit mémoriel allait informer ma découverte du film. Prenant comme source d'inspiration certaines méthodes développées dans le champ de l'auto-ethnographie, j'ai cherché à produire dans mon film une « description dense, à la fois esthétique et suggestive, [de mon] expérience personnelle et interpersonnelle »¹⁷ lors de ce premier visionnage des *Yeux sans visage*. L'enjeu de cette séquence explicitement auto-réflexive était, encore une fois, d'inciter mes spectateurs et spectatrices à engager en miroir un travail introspectif, en réfléchissant sur la manière dont les mots de Daney qu'ils venaient de (re)découvrir informaient leur perception des images sur l'écran.

C'est à ce stade de mon processus de recherche que le fait que *Les Yeux sans visage* soit un film *terrifiant* a pris toute son importance. Intuitive-ment, je pensais que parmi toutes les émotions que peuvent provoquer un film, la peur était peut-être la plus susceptible d'être annihilée par une connaissance trop précise de ce qui allait advenir. Daney m'avait raconté les deux scènes les plus effrayantes du film (il n'évoque pas seulement la scène du cimetière, mais aussi celle, plus célèbre, de la greffe de visage) : ne m'avait-il pas immunisée contre la peur que celles-ci étaient censées provoquer, au risque d'avoir gâché mon plaisir de spectatrice ? Au contraire, son texte allait-il avoir intensifié mon expérience en me faisant craindre à l'avance ce que le film allait me montrer (et me faire entendre) ? Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier ont expliqué que des « états émotionnels négatifs comme le dégoût ou la peur » peuvent devenir « délectables » dès lors que « leur structure est amenée en conscience au lieu d'être enfouie et de faire effet mystérieusement »¹⁸. Le récit de Daney allait-il donc m'avoir paradoxalement permis de faire de la peur que suscite le film de Franju une expérience agréable, alors qu'autrement le film m'aurait peut-être fait violence ? La séquence centrale de mon film témoigne de cette expérience de visionnage, ainsi que de la stratégie d'obstruction visuelle que l'anticipation générée par le récit de Daney m'a amenée à mettre en place (fig. 2).

17. Citation originale : « When researchers write autoethnographies, they seek to produce aesthetic and evocative thick descriptions of personal and interpersonal experience. » (Carolyn Ellis, Tony E. Adams et Arthur P. Bochner, « Autoethnography: an Overview », *Forum: Qualitative Social Research*, vol. XII, n° 1, 2011, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>.)

18. Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier, « L'expérience du spectateur », *Degrés*, vol. XXXVIII, n° 142, 2010, p. 7.

Fig. 2 – La scène d'opération des *Yeux sans visage*, vue au prisme du souvenir de Daney.

Ce dont j'ai fait l'expérience en tournant cette séquence, c'est que le récit de Daney n'avait aucunement gâché ma découverte du film de Franju ; mais il en avait indéniablement modifié les paramètres, en influençant mon horizon d'attente et en dirigeant mon attention sur certains détails que j'aurais peut-être ignorés autrement. Il faut néanmoins souligner que le récit de Daney n'a aucunement orienté mes réactions de manière déterministe : comme je l'évoque dans le film, je me suis rendu compte *a posteriori* que j'avais en fait involontairement modifié le récit de Daney, que je m'en étais *mal souvenue*. J'avais fait mien son souvenir. Mes sensations de spectatrice avaient donc été enrichies, non pas directement de celles de Daney, mais des émotions et des pensées qu'avait provoquées en moi la lecture de son texte.

Mais après avoir réalisé *L'Œil était dans la tombe et regardait Daney*, et après l'avoir projeté à différentes occasions, m'est apparu un autre enjeu lié à la lecture et à la transmission des récits de spectateurs et de spectatrices : ils peuvent bien sûr enrichir la manière dont nous percevons les films du passé, mais ils peuvent également nous fournir des outils pour comprendre la manière dont nous recevons les films et médias plus contemporains. J'ai évoqué plus haut le fait qu'à chaque projection de mon film, un spectateur ou une spectatrice avait pris la parole au début du débat pour raconter sa propre version du film de Franju. Mais il était tout aussi fréquent que quelqu'un prenne la parole pour évoquer un autre film – inspiré sans doute par mon exemple, puisque je réponds dans mon film au texte de Daney par le récit d'un souvenir personnel lié au visionnage du film *Shallow Grave*, réalisé par Danny Boyle en 1994 (fig. 3). Une fois,

Fig. 3 – Deux récits mémoriels,
séparés par trente ans d'évolution technologique.

quelqu'un a ainsi parlé du bruit des bottes dans la scène d'ouverture de *L'Armée des ombres* (Jean-Pierre Melville, 1969) ; une autre, une jeune spectatrice a évoqué avec une émotion visible le souvenir terrifié qu'elle gardait du cliquetis produit par le « lapin-garou » du film *Wallace et Gromit* (Nick Park et Steve Box, 2005).

Il y a sans doute quelque chose d'irrévérencieux à mettre en relation un film aussi important dans l'histoire du cinéma que *Les Yeux sans visage*, avec *Shallow Grave* ou *Wallace et Gromit*. Pour ma part, je reconnais avoir été un peu embarrassée en comprenant que le film de Danny Boyle avait joué, dans ma formation de spectatrice, un rôle similaire au film de Georges Franju dans celle du « ciné-fils » Daney. Mais c'est là quelque chose que Daney lui-même avait anticipé. Il écrivait en effet au début de son journal :

Les enfants nés avec la télévision ne pourront pas avoir le même rapport [que nous] au cinéma. [...] Idiot de penser qu'à chaque nouvelle période dans l'histoire (matérialiste) de la perception, les choses anciennes ne sont pas re-découvertes et re-ensignées. Comme si nous devions avoir honte d'avoir découvert Keaton sans piano dans la salle. Le plus triste (pour moi) serait que pour ces jeunes-là, le cinéma ait totalement basculé du côté de la Culture et ne soit donc consommable que sous la forme de la commémoration de type « son et lumière ». Le moins triste, inversement, serait que, pour les besoins d'un clip, on relise Eisenstein¹⁹.

19. Serge Daney, *L'exercice a été profitable*, Monsieur, p. 42-43.

Cet extrait illustre combien ont tort celles et ceux qui font de Daney le représentant d'une cinéphilie nostalgique et uniformément pessimiste quant à l'avenir des formes filmiques; il me donne aussi le sentiment, d'une certaine manière, de poursuivre le travail initié par le critique, en recourant à son texte sur Franju pour donner à une spectatrice contemporaine l'occasion de réfléchir sur l'impact que *Wallace et Gromit* a eu sur la petite fille qu'elle était en 2005.

Il me semble, au terme de cette réflexion, que l'exploration vidéographique d'un récit mémoriel comme celui de Daney permet d'en réactiver la *présence* à l'époque contemporaine, de plusieurs manières différentes. Il s'agit d'abord de rendre partageable le présent expérientiel du moment de la remémoration du film par Daney. Rejouer le moment de l'écriture permet de créer une situation, inscrite dans une certaine durée, où spectateurs et spectatrices peuvent prendre conscience du travail de mémoire à l'origine du texte. Invités à comparer chaque mot choisi par Daney au son qu'il prétend décrire, les spectateurs et spectatrices peuvent prendre conscience de l'écart entre le film et le récit mémoriel dont il fait l'objet – écart explicable à la fois par la difficulté à transcrire verbalement un objet sonore²⁰, et par les libertés parfois déconcertantes que peut prendre la mémoire de Daney. La réalisation de cet essai audiovisuel m'a aussi donné l'occasion de mesurer de manière empirique et intime combien la lecture d'un récit de spectateur ou de spectatrice peut informer une expérience de visionnage à venir, en créant un contexte où le film se voit chargé de toutes les significations dont l'a investi le premier spectateur, et enrichi des attentes que la lecture du récit aura créées chez la spectatrice ou le spectateur second. L'observation sur laquelle se conclut mon essai vidéographique²¹ fournit ici une analogie utile: qu'ils se trouvent sur l'écran ou qu'ils aient avant nous occupé la salle de cinéma, les spectateurs et spectatrices qui nous ont précédés influencent la manière dont nous percevons à notre tour ce dont nous savons qu'ils l'ont d'abord perçu. Enfin, j'aimerais défendre l'idée selon laquelle ces récits mémoriels, de Daney et d'autres, n'ont pas nécessairement seulement vocation à être lus avec révérence et à enrichir notre compréhension des grands films de l'histoire du cinéma.

20. Cette difficulté a souvent été commentée par Michel Chion, qui définit justement l'« acoulogie » comme « la discipline qui s'occupe *en mots rigoureux* des sons » (Michel Chion, *Le promeneur écoutant : essai d'acoulogie*, Paris, Plume / Sacem, 1993, p. 7 – souligné dans le texte).

21. J'y remarque que dans le film de Franju comme dans celui de Boyle, le son traumatique est accompagné à l'écran de l'image d'une auditrice, silencieuse et attentive, dont le visage impassible semble agir comme une incitation à prêter l'oreille (donc à mémoriser) les sons qu'elle perçoit.

On est aussi en droit de les détourner de leurs objectifs premiers, de les extraire de leur contexte socio-historique, et de s'en servir pour éclairer, fût-ce au prix d'analogies hasardeuses, nos expériences spectatorielles contemporaines. Daney lui-même se réjouirait sans doute que son récit *serve* – lui qui prononçait ces mots lors de la rencontre avec *Trafic* au Jeu de Paume en mai 1992, dans lesquels il est difficile de ne pas percevoir une intention testamentaire :

Quant à la mémoire, si c'est pour faire le culte nostalgique de ce qu'il y avait avant et de comment c'était bien, ça me dégoûte. La mémoire n'a de sens que si tout d'un coup quelqu'un dit : « C'est intéressant, votre histoire, moi, j'en ai besoin pour... »²².

À chacun de compléter cette phrase : pour *quoi* avons-nous besoin de ces récits de spectateurs et de spectatrices ? « Moi, j'en ai besoin pour » essayer de saisir ce que le cinéma a pu représenter pour une certaine génération de spectateurs et spectatrices que je n'ai pas connue, dans l'espoir d'enrichir notre compréhension collective du rapport que nous entretenons aujourd'hui aux images et aux sons que nous consommons et produisons. Mais ce n'est là qu'une réponse possible à la question laissée ouverte par Daney en 1992 ; en un sens, chaque auteur et autrice du présent numéro y répond à sa façon.

CHLOÉ GALIBERT-LAÎNÉ
ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE / PSL UNIVERSITY

22. Serge Daney, *La maison cinéma et le monde*, t. IV, p. 37.