

Le film téléphonique comme shifter

Jean-Louis Boissier/Entretien pour
Pocket Films Festival/Juillet 2006

Approche personnelle

Ma première approche du téléphone mobile vidéo est un peu particulière. En effet, je réfléchis depuis assez longtemps sur les dispositifs de prise de vue : cinéma, vidéo, photographie, envisagés sous l'angle ce qu'a apporté le numérique dans le domaine artistique. Je ne peux donc pas avoir une approche spontanée, ce qui n'est pas forcément une qualité. Cette première approche a donc été plutôt théorique. Le téléphone, qui désormais est portable, a subi toute une transformation qu'il faut prendre en compte. Comme il y a une transformation du cinéma ou de la vidéo, il y a une transformation du téléphone. Déjà, le téléphone portable a constitué une espèce de petite révolution. En particulier le fait que le téléphone soit désormais attaché à des personnes et non plus à des lieux. Et maintenant le fait que ces téléphones intègrent des appareils photos puis des appareils d'enregistrement vidéo, et que ces vidéos puissent être transmises.

Les écrans mobiles

On a beaucoup tenté de théoriser la numérisation de l'image photographique et vidéo mais pour moi une des choses

importantes, qui n'était pas d'emblée lié au numérique mais qui l'est devenu, c'est le fait que la photographie ou le film puissent être regardés sur l'appareil même qui les a enregistrés. C'est un changement dans la procédure de prise de vue qui touche tout autant la question de la diffusion et de la réception de l'image. Les caméscopes ou les appareils photo numériques avaient déjà cette caractéristique, celle de pouvoir être des instruments de visionnage et d'une certaine façon de diffusion.

En ce qui concerne le téléphone, il m'a semblé intéressant de chercher un usage, en tant que caméscope, qui soit en rapport avec sa fonction de communication. Je me pose la question de la cohérence entre le téléphone et la caméra qui lui a été ajoutée. Cet ajout est peut-être une bizarrerie et en même temps, il a sa logique si l'on considère que la prise de vue est un prolongement de la prise de son. On peut penser que ça a été fait dans l'optique de la visiophonie. On annonce la visiophonie depuis longtemps. Dans la science fiction des années cinquante, il y a toujours des visiophones. Mais la science fiction se trompe toujours plus ou moins. Et il me semble que la visiophonie en tant que telle a d'ailleurs aujourd'hui des difficultés commerciales. Le téléphone est destiné à être un appareil « multi-usages ». C'est l'idée d'une espèce de baladeur, d'un appareil mixte, hybride, qui finalement modifie l'usage propre du téléphone.

J'ai donc cherché comment on pouvait combiner le caractère extrêmement

mobile de cette caméra très légère avec le fait que le téléphone soit en même temps une visionneuse portative. Le téléphone vidéo fait partie d'une famille plus large que j'appellerai les écrans mobiles ou nomades, même si « nomade » est un terme déjà trop connoté par la philosophie ou la sociologie. Dans la famille des écrans mobiles, il y a le téléphone mais il y a aussi les consoles de jeux portables, sur lesquelles on peut mettre des films, des appareils photos qui ont aussi des écrans et puis les baladeurs comme le iPod vidéo qui est une sorte d'intermédiaire.

Ce qui me semble primordial, c'est que le contexte de la réception, de la lecture ou de la consultation d'images, est devenu variable. Ainsi, par exemple, le cinéma a connu une très grande transformation du jour où il n'a plus été attaché à des salles. Même si aujourd'hui encore, lorsque l'on parle de cinéma, on désigne à la fois le film, la pratique du cinéma, artistique ou non, mais aussi une salle. Tout ça a bien-sûr été noté par tous les historiens du cinéma, par des cinéastes comme Godard, qui, on le sait, attache beaucoup d'importance à la projection et à son contexte et aussi par des artistes contemporains qui font un cinéma « installé ».

« Passer un film »

À partir de cette réflexion, je me suis inspiré des théories linguistiques et de ce qu'on appelle les *embrayeurs*. Les embrayeurs sont des éléments linguistiques dont le sens est attaché au

contexte de l'énonciation. Sans rentrer trop dans les détails, il y a des mots comme « je », « tu », « hier », « demain », le fameux : « t'es où ? » (la phrase la plus prononcée sur un téléphone portable), qui sont absolument relatifs au contexte de leur énonciation. À mon sens, le téléphone est typiquement un support de ces embrayeurs. Le langage SMS montre qu'il y a toute une pratique dans laquelle l'essentiel des informations dépend du contexte dans lequel elles sont émises. Lorsque l'on dit par exemple « j'arrive », qui est ce « je », « arriver » mais où ?, et il y a potentiellement un interlocuteur, un « tu » à qui on s'adresse. La question que je me pose est : peut-on trouver dans les images et, plus généralement, dans la performance de l'échange médiatisé par le numérique, l'équivalent de ces embrayeurs, de ces *shifters* comme on les désigne en anglais ? Ce n'est pas évident mais je pense que l'on peut trouver des choses qui se rattachent à ça. L'image d'un doigt qui montre, même si ça semble un peu naïf, est un exemple qui illustre cette idée. C'est un exemple un peu trop littéral car c'est la définition même de ces embrayeurs, qu'en français on nomme déictique : ce qui, précisément « montre du doigt ». Il s'agit du principe de désignation. Si une image devient quelque chose qui désigne un élément du contexte de sa réception, alors, cette image fonctionne comme embrayeur.

Quand en 2005, lors de la première édition du festival Pocket Films, j'ai participé à un débat, j'ai voulu montrer

l'un de ces petits films que j'ai réalisés. Je m'étais contenté de faire du texte animé, des phrases déroulantes, justement pour écartier provisoirement le problème de l'image, tout en gardant à l'esprit qu'un texte sur un écran, c'est aussi une image. Du fait que l'on n'avait pas prévu le matériel pour passer ces films sur grand écran, j'ai dit au public : « je vous passe le film ». Au moment même où je prononçais cette phrase, je me suis dit : « passer un film », ça peut être ça. Le téléphone est passé de main en main dans l'assistance. Cela s'est fait de façon non préméditée. On a trouvé qu'il y avait désormais une autre manière de passer des films. Qu'est-ce que c'est que de passer un film ? Ici l'écran lui-même se déplaçait. On pourrait imaginer des projets qui soient faits pour être passés de la sorte, un peu comme on se passe des notes, des billets. Je pense que dans les films faits avec ou pour le téléphone, il y a quelque chose qui relève de la correspondance, de la conversation, ou encore de la carte postale. Dans le champ artistique, on pourrait penser à des choses comme le *mail-art* et à tout ce qui s'est passé autour d'Internet. On est pris dans une aspiration vers le cinéma, dans la tentative de maintenir les caractéristiques du cinéma, mais il y a des choses qui se situent plutôt dans la logique des dispositifs de transmission et de réseau. Je pense qu'il y a des procédures intéressantes à imaginer qui mettent véritablement en jeu le fait que ces caméras et ces écrans soient mobiles et qu'ils puissent intégrer des contextes de réception variables.

La caméra-stylo

Beaucoup de gens le remarquent, le téléphone mobile vidéo est une sorte de caméra-stylo. On a beau dire que l'on veut avoir une caméra sur soi, elle est toujours trop lourde. Avec le téléphone, quelque chose s'est passé. Le téléphone, contrairement à la caméra, les gens l'avaient déjà dans leur poche. Aujourd'hui, si on sort sans son téléphone, on se sent mal, on retourne le chercher. Le festival Pocket Films s'est d'abord référé explicitement au cinéma et je pense que c'est l'une de ses qualités. Cela restreint en quelque sorte le champ et en même temps ça rattache la recherche à la tradition du cinéma, qui est évidemment d'une richesse inégalée. Le cinéma, c'est l'art majeur d'un siècle entier, déjà marqué par la question des technologies. Il faut insister sur les révolutions technologiques tout en sachant qu'elles sont toujours relatives. Soit c'est le cinéma lui-même qui connaît une nouvelle variante, soit c'est quelque chose de nouveau qui arrive, qui n'a pas vraiment de nom, mais qui existera d'autant plus que ce sera standardisé par l'industrie. Le cinéma a été standardisé, et nommé d'un nom propre, avant même d'être entre les mains des artistes. Sauf si l'on considère que les frères Lumière étaient eux-mêmes des artistes, ce qui est légitime au regard de la révolution esthétique spécifique que porte le Cinématographe. Il y a vingt ou trente ans, Godard prédisait le moment où les caméras

deviendraient abordables et qu'alors les jeunes gens qui voulaient faire du cinéma n'auraient pas d'excuse de ne pas en faire. C'est fait, le cinéma est littéralement entre toutes les mains. Est-ce encore du cinéma ? Je pense que oui. Il a ses caractéristiques, sa faible résolution, etc., mais on s'en accommode, on lui trouve un style, une écriture. Mais c'est aussi un genre, avec des attitudes tout à fait nouvelles. Par exemple, son aspect de prise de notes est important. Quand on parle de nouvelle écriture, tout le monde a en tête l'idée d'une caméra-stylo, un rêve qui dure depuis que le cinéma est né, pratiquement. Mais, pour moi, l'évolution la plus marquante touche le dispositif, le rapport entre production et réception, avec, comme c'est généralement le cas dans le numérique et l'interactivité, dans le virtuel et le cyberspace, une transformation des positions respectives d'auteur et de lecteur. Une chose très importante et qui a été oubliée, c'est la réversibilité des premières caméras. Les premières caméras étaient en même temps des projecteurs. La caméra Lumière, quand on met une lampe derrière, se transforme en projecteur. C'est impressionnant de voir que les nouveaux appareils dont on se sert maintenant, sont très exactement réversibles. Ils sont à la fois caméra et projecteur. On retrouve là une préoccupation dont je parlais pour commencer, cette histoire d'embrayeur. Sur le plan artistique, le fait que ces images relèvent de la désignation, de la notation, c'est

intéressant. Pour le premier festival, je m'étais inspiré du texte de Barthes : « Le shifter comme utopie ». C'est un très beau texte, l'un des petits chapitres de son livre *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). Roland Barthes parle de « fuites d'interlocution », d'« opérateurs d'incertitude », de « fluidité amoureuse », de « flou de la différence ». Il donne l'exemple d'une correspondance sur carte postale : *Lundi. Je rentre demain. Jean-Louis.* (1) On peut à mon sens employer ce texte comme programme de l'usage des téléphones portables vidéos. D'ailleurs, si l'on continue de regarder chez Barthes, on voit qu'il est lui-même très touché par tout ce qu'il range dans la catégorie du haïku, de la poésie japonaise. Il y a chez lui des choses passionnantes sur la question de la désignation et de la notation comme matériau de base du roman. Je pense que cette caméra très légère, qui permet la transmission d'une sorte de cartes postales, peut amorcer une nouvelle modalité de la fiction. Il faut encore, pour saisir la capacité d'anticipation et la puissance poétique que peut prendre un authentique échange vidéo, se reporter aux très belles *Video Letters* de Shuji Terayama et Tanikawa Shuntaro (2).

Comment un outil devient artistique ?

Pour les besoins de mes cours et aussi pour un article que j'ai rédigé pour l'artiste japonais Masaki Fujihata, j'ai fait

une étude rétrospective de quelque chose que j'avais connu en direct dans les années soixante et soixante-dix : les films réalisés avec une caméra 16 mm portable avec son synchrone. Ce type de caméra a été une révolution considérable dont l'un des initiateurs est Jean Rouch. Il est à l'origine d'un cinéma ethnographique mais aussi ce que lui-même a appelé, pendant un temps, le « cinéma vérité ». Cette caméra a été une nouvelle technologie qui a eu une très grande conséquence artistique. Il y a eu une collaboration à l'époque, décrite assez bien dans des interviews, je j'ai ré-écoutées récemment, faites autour du film *Chronique d'un été*, tourné à Paris en 1959 par Jean Rouch et Edgar Morin. Jean Rouch était en contact avec André Coutant, un ingénieur qui fabriquait des caméras pour l'armée. Plus exactement, il s'agissait de caméras destinées à être embarquées sur des fusées, quand la France lançait des fusées au Sahara. Il fallait qu'elles soient extrêmement légères et précises. Plus tard, cet inventeur a travaillé pour la société Eclair. D'ailleurs les premières caméras 16 mm portables avec son synchrone, et avec des magasins permettant de filmer relativement longtemps en continu, s'appelaient Eclair-Coutant. Quand Jean Rouch raconte le tournage de *Chronique d'un été*, il dit que l'équipe du film allait pratiquement tous les trois jours voir cet ingénieur pour faire modifier la caméra. Il est toujours intéressant de modifier les appareils en fonction des besoins des artistes. C'est d'ailleurs ce que fait, dans une certaine mesure, le Festival Pocket

Films avec SFR, à propos du montage à distance. Un outil devient véritablement un instrument pour l'art le jour où les artistes peuvent le critiquer, le transformer ou le faire eux-mêmes. Ou alors il faut prendre ce qu'on nous donne comme une contrainte positive. L'intérêt d'un téléphone, c'est qu'il est en réseau avec d'autres téléphones. Il y a un travail collectif à faire, il y a des protocoles à imaginer. Je m'intéresse à l'art conceptuel, aux arts du processus, de la performance. Mon goût personnel, comme celui de ma génération, me portent à ça. J'ai remarqué que tout ce qui relève des nouvelles technologies pousse dans ce sens. On peut voir le GPS associé au *land-art*, par exemple. Il y a aussi tout ce qui croise texte et image. J'ai d'ailleurs quelques idées de scénarios qui travailleraient le rapport performatif du texte et de l'image. Par exemple, une personne lit un livre ou pense à quelque chose et envoie des directives à un partenaire par téléphone. La réponse doit être faite par un film. Il y a beaucoup de choses à expérimenter et à découvrir du côté des protocoles contraignants. Deux ou trois choses encore, à propos de la notion d'image performative. C'est par exemple le fait qu'une image à peine captée se retrouve exposée sur un blog, se trouve cartographiée sur Google Maps. Ou encore le phénomène du « happy-slapping », ces jeunes qui agressent des gens pour les filmer, est en parfaite adéquation avec l'instrument du portable vidéo. Cette pratique, même si elle est révoltante, démontre une situation où le réel, la transformation du réel (séduire

quelqu'un, mettre le feu à des voitures...), le désir d'exister, sont soumis à la prise d'images et à leur consommation immédiate. C'est une aliénation, mais je soupçonne qu'elle peut se renverser en prise de conscience, en prise de distance. Et l'art a besoin de distance.

NOTES

1. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Le Seuil, 1975, pp. 168-169
2. Terayama Shuji et Shuntaro Tanikawa, *Video Letters*, 1982-1983, vidéo, 75mn. http://www.ubu.com/film/terayama_video-letter.html

DOCUMENT

Roland Barthes

Le shifter comme utopie

Il reçoit une carte lointaine d'un ami: "*Lundi. Je rentre demain. Jean-Louis.*" Tel Jourdain et sa prose fameuse (scène au demeurant assez poujadiste), il s'émerveille de découvrir dans un énoncé aussi simple la trace des opérateurs doubles, analysés par Jacobson. Car si Jean-Louis sait parfaitement qui il est et quel jour il écrit, son message, parvenu jusqu'à moi, est tout à fait incertain: *quel lundi ? quel Jean-Louis ?* Comment le saurais-je, moi qui, *de mon point de vue*, dois instantanément choisir entre plusieurs Jean-Louis et plusieurs lundis ? Quoique codé, pour ne parler que du plus connu de ces opérateurs, le *shifter* apparaît ainsi comme un moyen retors — fourni par la langue elle-même — de rompre la communication : je parle

(voyez ma maîtrise du code) mais je m'enveloppe dans la brume d'une situation énonciatrice qui vous est inconnue; je ménage dans mon discours des *fuites d'interlocution* (ne serait-ce pas, finalement, toujours ce qui se passe lorsque nous utilisons le shifter par excellence, le pronom "je" ?). De là, il imagine les shifters (appelons ainsi, par extension, tous les opérateurs d'incertitude formés à même la langue : *je, ici, maintenant, demain, lundi, Jean-Louis*) comme autant de subversions sociales, concédées par la langue, mais combattues par la société, à laquelle ces fuites de subjectivité font peur et qu'elle colmate toujours en imposant de réduire la duplicité de l'opérateur (*lundi, Jean-Louis*), par le repère "objectif" d'une date (*lundi 12 mars*) ou d'un patronyme (*Jean-Louis B.*). Imagine-t-on la liberté et si l'on peut dire la fluidité amoureuse d'une collectivité qui ne parlerait que par prénoms et par shifters, chacun ne disant jamais que *je, demain, là-bas*, sans référer à quoi que ce soit de légal, et où le *flou de la différence* (seule manière d'en respecter la subtilité, la répercussion infinie) serait la valeur la plus précieuse de la langue ?

Roland Barthes par Roland Barthes, Le Seuil, 1975, pp. 168-169