



HAL
open science

De la carte stéréographique à la vidéo numérique, via le vertige du cinématographe.

Tatiana Monassa

► **To cite this version:**

Tatiana Monassa. De la carte stéréographique à la vidéo numérique, via le vertige du cinématographe. : Une analyse de The Discovery (2008) de Ken Jacobs.. La Furia Umana, 2014. hal-01527125

HAL Id: hal-01527125

<https://hal.science/hal-01527125>

Submitted on 24 May 2017

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.

Copyright

De la carte stéréographique à la vidéo numérique, via le vertige du cinématographe.

Une analyse de *The Discovery* (2008) de Ken Jacobs.

Tatiana Monassa

in *La Furia Umana*, n° 6, septembre 2014, pp. 307-323.

Depuis 1999, Ken Jacobs, l'un des cinéastes « d'expérimentation » les plus passionnants de la deuxième moitié du xx^e siècle, se consacre à une recherche unique et prodigieusement novatrice avec les moyens numériques, laquelle donne lieu à une production foisonnante et malheureusement assez méconnue. « Euphorique et revitalisé par la technologie ¹», selon les mots de P. Adams Sitney, Jacobs relance plusieurs des démarches artistiques qui traversent sa production depuis longtemps, soit en revisitant des travaux anciens, soit en enregistrant des performances de projection, soit encore en fabriquant des films d'après un paradigme tout nouveau.

Parmi les très nombreux films qu'a réalisés le cinéaste ces quinze dernières années, nous pouvons distinguer en gros trois grandes tendances, ou « séries » : la première comprend les films faits à partir du remploi de photographies stéréoscopiques du début du xx^e siècle ; la deuxième, ceux faits à partir de photos personnelles, de famille ou autres ; la troisième correspond à des « rééditions » de performances préalablement créées par lui. Un aspect relie pourtant les trois groupes : la reprise (et adaptation) du principe d'Eternalism. Ce procédé, qui se trouve au cœur de ses performances *Nervous System* depuis les années 80, et qu'il fera breveter², consiste en un affichage rapide et alterné de deux images presque identiques, intercalé avec des moments de noir, visant à provoquer l'illusion de la troisième dimension tout en créant un « mouvement maintenu ». Invention suprême, le procédé s'avère également un concept, qui vient nouer les principales préoccupations (et obsessions) du cinéaste, notamment avec la perception.

¹ P. Adams Sitney, "The ultimate Ken Jacobs", *Artforum*, vol. 49, 9, mai 2011. Disponible sur : The Free Library, <http://www.thefreelibrary.com/The+ultimate+Ken+Jacobs.-a0257129218> [Consulté le 8 juin 2014.] Notre traduction.

² Les informations du brevet sont les suivantes : "Eternalism, a Method for Creating an Appearance of Sustained Three-Dimensional Motion-Direction of Unlimited Duration, Using a Finite Number of Pictures", US Patent 7,030,902 B2 (déposé le 22 janvier 2002 et délivré le 18 avril 2006), US Patent 7,218,339 B2, (version avec addendum, déposé le 12 avril 2006 et délivré le 15 mai 2007). Documents disponibles sur <http://www.freepatentsonline.com/7030902.html> et <http://www.freepatentsonline.com/7218339.html>. [Consulté le 18 juin 2014.]

Car, à chaque travail, Jacobs semble poser et reposer ces mêmes questions : comment voit-on une image donnée ? En termes de mouvement, de représentation, de figuration, de matière ? Ou bien : que voit-on dans une image ? Comment situe-t-on les formes visibles par rapport à l'espace et au temps, ces deux catégories *fondamentales* (de l'appréhension du monde et de l'expression artistique, notamment au cinéma) ? En quoi notre vision d'une image s'approche et se différencie-t-elle de notre vision du réel ? À tous ces questionnements vient se joindre son rapport particulier aux matériaux « trouvés », c'est-à-dire le emploi d'images non réalisées par lui ou non produites dans l'intention première de fabriquer un film.

Ainsi, la série de films qui emploient des photographies stéréoscopiques s'impose à nos yeux comme le plus intéressant des objets d'étude : tout en invoquant des problématiques propres au recyclage d'images et à la manière dont Jacobs le pratique, ces films reprennent à nouveaux frais les questions de perception qui travaillent ses performances. De cette série, les films les plus connus sont ceux qui forment le dyptique *Capitalism* (2006)³, sans doute par leur force en tant que propos politisé. Plus amusant, le film que nous proposons d'analyser ici, *The Discovery* (2008), permet cependant non seulement de parcourir les problématiques capitales de cette production récente dans leur rapport avec les œuvres principales de Jacobs mais encore d'examiner une disposition plus discrète du cinéaste : la narrativité.

Nous verrons comment la vidéo numérique accueille ses recherches sur la stéréoscopie, sa conscience historique sur les matériaux et leurs enjeux (manifestée dans le emploi d'images) et son questionnement sans cesse renouvelé du cinéma en tant qu'art du temps soumis à un mécanisme fondé sur la séquentialité. Et comment il accomplit une *traduction* de l'effet produit dans ses performances hallucinatoires et impalpables vers le médium vidéographique.

*

Chercher à conférer la troisième dimension à une image revient invariablement à un effort pour détourner « le péché originel de la peinture occidentale⁴ » : la perspective monoculaire. Cela peut signifier donner du volume aux figures, en libérant leur chair, c'est-à-dire la couleur, des contours que le dessin leur assigne, pour ne voir que les jeux instables des masses

³ Pour une analyse des deux films, voir Brooke Belisle, "Depth Readings : Ken Jacobs's Digital, Stereographic Films", *Cinema Journal*, vol. 53, 2, hiver 2014, pp. 1-26, ainsi que Abigail Child, "The Piper's Son : Content and Performance in the Films of Ken Jacobs", pp. 107-116, et Adrian Martin, "Busby Berkeley, Ken Jacobs : A Precarious, Extravagant, Populist and Constructivist Cinema", pp. 216-229, in *Optic Antics. The Cinema of Ken Jacobs*, M. Pierson, D. E. James, P. Arthur (ed.), Oxford University Press, New York 2011.

⁴ André Bazin, "Ontologie de l'image photographique" (1945), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, Paris 1985, p. 12.

dans l'espace (Cézanne). Ou décomposer le visible en plusieurs plans, en multipliant les points de vue (le cubisme). Ou bien afficher deux images correspondant au point de vue de chacun de nos deux yeux sur une réalité donnée, comme manière de combler notre vision binoculaire – qui se heurte d'ordinaire contre la surface d'une image à point de vue unique habitant un monde tridimensionnel. Ce principe, qui se trouve au fondement de la stéréographie, permet au spectateur de déployer un processus perceptif semblable à celui présidant à sa vision du réel, lequel consiste à fusionner les informations visuelles provenant de chaque œil, l'image envisagée n'existant réellement que dans son cerveau. Ainsi, bien que la profondeur illusoire des images corresponde à un étagement de plans perspectifs, la stéréoscopie représente, selon Jonathan Crary, « une plus grande rupture avec l'observateur classique que celle survenue [...] dans la peinture moderniste ⁵ », laquelle repose, au demeurant, sur l'agencement conceptuel de la toile plate du tableau. Car avec la stéréographie, le spectateur a affaire à une image qui n'a plus « un emplacement intelligible ou quantifiable dans l'espace, [étant] plutôt un composite hallucinatoire de deux images dissemblables ⁶ ». Le dispositif du stéréoscope s'affirme alors comme participant de la même réorganisation de l'observateur qu'impliquent les appareils optiques qui représentent l'illusion du mouvement ⁷.

Le remploi des cartes stéréographiques par Ken Jacobs vient donc non seulement répondre à ses préoccupations d'artiste sensible à « la tension entre la stase de la 2D et la dynamique de la 3D ⁸ », mais encore attester de la « volonté d'intégrer le cinéma dans une histoire des sens ⁹ » propre au cinéma d'avant-garde. Car le travail sur ces photographies lui permet de prolonger son travail sur les formes « primitives » du cinéma, c'est-à-dire de poursuivre son retour aux principes de base du cinématographe, à tout ce qui gît dans les profondeurs, soit en termes historiques, esthétiques ou techniques. Si avec *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969-71), son grand opus, il s'est attaqué d'un côté à la matière pelliculaire (en termes de texture et de défilement) et de l'autre au cinéma des premiers temps dans toute son ambiance de foire, avec *The Discovery* il interroge le pré-cinéma : d'un côté les dispositifs de vision qui ont, au cours

⁵ Jonathan Crary, "Techniques of the Observer", *October*, 45, été 1988, p. 30. Notre traduction.

⁶ *Ibid.* Notre traduction.

⁷ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, MA 1991, p. 118.

⁸ Ken Jacobs in Scott MacDonald, *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London 1998, p. 386. Notre traduction.

⁹ Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, trad. Pierre Rusch et Christophe Jouanlanne, Klincksieck, coll. d'Esthétique, Paris 2013, p. 29.

du XIX^e siècle, affirmé la vision comme phénomène ancré dans « la physiologie et la temporalité instables du corps humain ¹⁰ » ; de l'autre le photo-drame avec son petit théâtre bourgeois des apparences, lequel préfigure sous plusieurs aspects le cinéma classique américain. La carte est reprise à la fois comme une image issue d'un médium antérieur au cinéma et qui participe avec celui-ci de la révolution moderniste de la vision ; comme une image stéréoscopique ; et comme une représentation de classe datée (issue d'un divertissement populaire)¹¹. Mais aussi, et de manière tout aussi essentielle, comme un objet dans le monde, qui a traversé un siècle avant de venir intégrer la collection personnelle de Jacobs ; car il manifeste également un intérêt pour ses aspects matériels, explorant plastiquement les marques du temps sur l'image et donnant à voir la détérioration visible de la carte.

Fortement marqué par le sceau de l'historicité, le remploi de la carte photographique est donc travaillé d'une part par un intérêt pour l'existence matérielle de cet objet imagé et par l'analyse de la représentation figurative qu'il comporte, et d'autre part par une interprétation des principes du stéréoscope d'après la méthode de l'Eternalism, qui vient informer tout le film en termes structurels. Jacobs revient sur un produit d'une modernité passée pour le télescoper avec la modernité contemporaine, celle des moyens numériques du *do-it-yourself*. Considérant la remarque bien sentie de Jonas Mekas, selon laquelle Jacobs aurait inventé la « traduction filmique » en adaptant le *Tom, Tom, the Piper's Son* originel « pour les sensibilités cinématographiques actuelles ¹² », nous proposons de voir cette incorporation d'une photographie stéréographique par la vidéo numérique comme une « traduction médiatique ».

Cette traduction n'est certes envisageable que par l'intermédiaire de l'Eternalism, cet outil conceptuel qui permet la création de phénomènes perceptifs insoupçonnés au travers d'un procédé mis au point dans une longue trajectoire d'expérimentations avec la projection cinématographique. Tel qu'il a été développé par Jacobs dans ses performances *Nervous System*, l'Eternalism implique la projection combinée (et désynchronisée) de deux copies identiques de film pour provoquer simultanément l'illusion de la troisième dimension et celle

¹⁰ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 70.

¹¹ Tom Gunning dira que le travail de Jacobs engage « une opération complexe entre le présent immédiat de la vision et le passé distant de l'image cinématographique même. », in « Des films qui expriment le temps. Les paradoxes du cinéma de Ken Jacobs », tr. Jean-Luc Mengus, *Trafic*, 59, p. 49.

¹² Jonas Mekas, « On *Tom, Tom* and film translations » (19 juin 1969), *Movie Journal : The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, Collier, New York 1972, p. 350. Notre traduction.

d'un étrange mouvement prolongé, infiniment « maintenu » dans ses minimes inflexions¹³. Pour déployer ces effets en utilisant la carte stéréographique, il doit se confronter, tout d'abord, à la fixité de la photographie. Si d'une part la carte lui offre deux images dont les différences visent à provoquer effectivement l'illusion de la tridimensionnalité – tandis qu'avec les copies de film il fallait chercher à établir cette différence en projetant deux photogrammes proches dans une séquence –, d'autre part sa nature d'instantané ne laisse pas, en principe, de marge de manœuvre concernant l'évolution des figures dans le temps. Comment alors produire l'effet de mouvement ? En outre, comment faire en sorte que ces photographies dégagent l'illusion prévue une fois qu'elles ont été soustraites à leur dispositif d'origine ?

L'opération première de la traduction médiatique peut paraître paradoxale : Jacobs ramène l'image de la carte à la bidimensionnalité. Transplantée du stéréoscope à la vidéo, la double photo sera désormais affichée sur un écran plat, une image à la fois. La différence d'angle entre les deux images, qui est à la base une donnée spatiale, sera transposée dans le temps : au lieu d'être côte-à-côte, elles se trouvent l'une à la suite de l'autre. Et c'est précisément ce procédé que lui permettra de jouer l'illusion d'un mouvement des figures, comme nous verrons en détail plus loin. La tridimensionnalité, pour sa part, sera atteinte – et non pas *rétablie*, il s'agit là d'une distinction importante – par la mise en œuvre d'un phénomène caractéristique de la projection cinématographique : le *flicker*. Si « le cinéma a toujours été dépendant de la fréquence du *flicker* pour assurer l'illusion de continuité ¹⁴ », l'intermittence perceptive qu'il provoque ici instaure un vacillement qui « dupe » en quelque sorte nos yeux, suggérant la fusion des images duales (à présent) consécutives. Jacobs opère ainsi sa traduction en déclinant le principe de base du cinématographe : une suite d'images, aperçues à un certain intervalle et à une certaine vitesse, dont les données différentielles sont les responsables de l'illusion du mouvement.

Mais cette démarche suppose, on le voit, une deuxième traduction : celle de l'Eternalism réalisé avec le Nervous System vers l'Eternalism vidéographique. Car par rapport aux

¹³ Pour une description détaillée du mécanisme, voir Ken Jacobs, “Notes on The Nervous System”, *Films That Tell Time. A Ken Jacobs Retrospective*, American Museum of the Moving Image, 1989, et “Le Nervous System Film Performance”, tr. Catherine Louveau-Miles, 1895, “Le relief au cinéma”, Thierry Lefebvre et Philippe-Alain Michaud (dir.), hors-série, octobre 1997.

¹⁴ Ken Jacobs, US Patent 7,218,339 B2, *art. cit.*, colonne 8. [Nous nous référons ici à la numérotation des colonnes du texte du brevet, telle qu'elle est indiquée sur le document numérisé disponible sur <http://www.freepatentsonline.com/7218339.html>. Consulté le 18 juin 2014.] Notre traduction.

performances, où « la déviation induite par le décalage entre deux photogrammes se substitu[e] à la parallaxe binoculaire ¹⁵», il s'effectue lors de la transposition du procédé dans la vidéo une inversion importante, car Jacobs se sert de la parallaxe binoculaire des cartes stéréographiques pour produire du mouvement. Si dans le Nervous System il travaillait « avec deux points temporels (deux photogrammes différents à l'intérieur d'une série), et obtenai[t] l'espace à partir du temps ¹⁶», ici c'est l'exact contraire : le temps est obtenu à partir de l'espace. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'appliquer une méthode structurelle¹⁷ à partir d'une réflexion sur l'effet de variation dans une succession d'images, et de comment notre perception s'en empare.

Mais pour servir le format vidéographique, cette méthode doit être soumise à une formalisation qui lui confère un caractère mathématique, et qui favorise par ailleurs son brevetage visant à l'exploitation reproductible (et éventuellement commercialisable) des effets atteints lors des performances. Dans les propres mots du cinéaste, il est question de la mise au point d'un procédé « pour produire des illusions visuelles de figures et d'espaces en mouvement continu, dans une direction choisie et en utilisant un nombre fini d'images (aussi peu que deux), lesquelles peuvent être durablement sauvegardées et copiées, et montrées sur film ou sur médias électroniques ¹⁸». Toute la description « scientifique » de la méthode consiste alors en un exposé des possibilités de combinaison sérielle permettant le déploiement de l'effet. À part leur caractère évidemment pragmatique concernant le mode d'emploi, le texte et les illustrations du brevet sont d'une grande richesse théorique et témoignent de la nature franchement structurelle de la démarche de Jacobs.

Dans *The Discovery*, la première opération dans la mise en place de cette séquentialité, étrangère à l'image d'origine, est une alternance « équilibrée » entre les deux photos qui composent la carte. Cela donne lieu à une série de cinq photogrammes dans laquelle on a

¹⁵ Tom Gunning, *art. cit.*, p. 46.

¹⁶ Ken Jacobs, in Scott MacDonald, *op. cit.*, p. 390. Notre traduction.

¹⁷ Et cela dans le sens proprement du cinéma structurel, qui se caractérise par un agencement systématique et réflexif de la forme, lequel éclipse partiellement la simple fruition du contenu des images. Notons, au passage, la pertinence de la précision apportée par Vincent Deville à la définition classique (et débattue) de Sitney, selon laquelle pour les cinéastes structurels « la forme d'ensemble, prédéterminée et simplifiée, constitue l'impression principale produite par le film. » (P. Adams Sitney, *Le cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine 1943-2000*, tr. Christian Lebrat et Pip Chodorov, Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'avant-garde », Paris 2002, p. 329.) Deville attire l'attention sur la confusion que cette catégorisation suscite entre les formes structurées et les formes structurelles, notant que la spécificité de ces dernières est d'être « des formes réflexives, qui réfléchissent sur le médium ». (Vincent Deville, *Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, préface de N. Brenez, PUR, coll. « Le spectaculaire », Rennes 2014, p. 66.)

¹⁸ Ken Jacobs, US Patent 7,218,339 B2, *art. cit.*, colonne 3. Notre traduction.

deux fois la photo d'un côté (gauche ou droit), puis une surimpression des deux photos, et finalement deux fois la photo de l'autre côté (droit ou gauche), selon une structure A, A, A/B, B, B. On passe donc dans une fraction de seconde de l'une à l'autre de façon « amortie », comme dans un fondu enchaîné. Ensuite, cette micro-séquence est alternée avec une série de cinq photogrammes noirs, des interruptions dans le flux de données visuelles. À la différence du Nervous System, où la ponctuation du *flicker* intervenait entre les images provenant de chaque source, elle apparaît ici entre deux séries d'images, chaque série comportant les images des deux côtés de la carte. Ces « images-relais » (*bridging pictures*), selon la désignation de Jacobs, imposent un hiatus qui assure le passage de la projection d'une série à sa reprise, en déjouant l'éventuelle impression de revenir en arrière. Ainsi, la « projection répétée au spectateur de [...] deux images substantiellement similaires alternant avec un troisième intervalle visuel [crée] l'apparence d'un mouvement directionnel continu, homogène et maintenu ¹⁹ ».

Ensuite, c'est dans le déploiement de cette structure à l'échelle d'une seconde que l'on pourra apprécier le travail réflexif de Jacobs par rapport au cinéma proprement dit, puisqu'il établit une structure dérivée de la structure standard du film. Si le cinéma se fait à 24 images par seconde, c'est-à-dire 24 images imprimées sur la pellicule pour une seconde de mouvement, en projection standard (avec un obturateur à deux pales) il y a une occultation du flux lumineux 48 fois par seconde. Cela signifie que non seulement on « voit » du noir l'instant où l'image est voilée (c'est le fameux « battement » de la projection pelliculaire), mais que notre perception a affaire à 48 images par seconde (deux fois chacune des 24 enregistrées par la caméra). En tout, chaque image reste sur l'écran le double de temps du voile noir : 13,88 ms pour chacune des 48 images, 6,95 ms pour chacun des 48 moments de noir²⁰. En travaillant avec le format vidéographique américain (NTSC), Jacobs, lui, dispose de 30 images par seconde de vidéo²¹. Il part alors de la séquence de base que nous venons de décrire, composée de cinq photogrammes, et bâtit une seconde de vidéo dans laquelle il y a autant de moments de noir que d'image : aux cinq images se succèdent cinq photogrammes noirs, de façon à ce

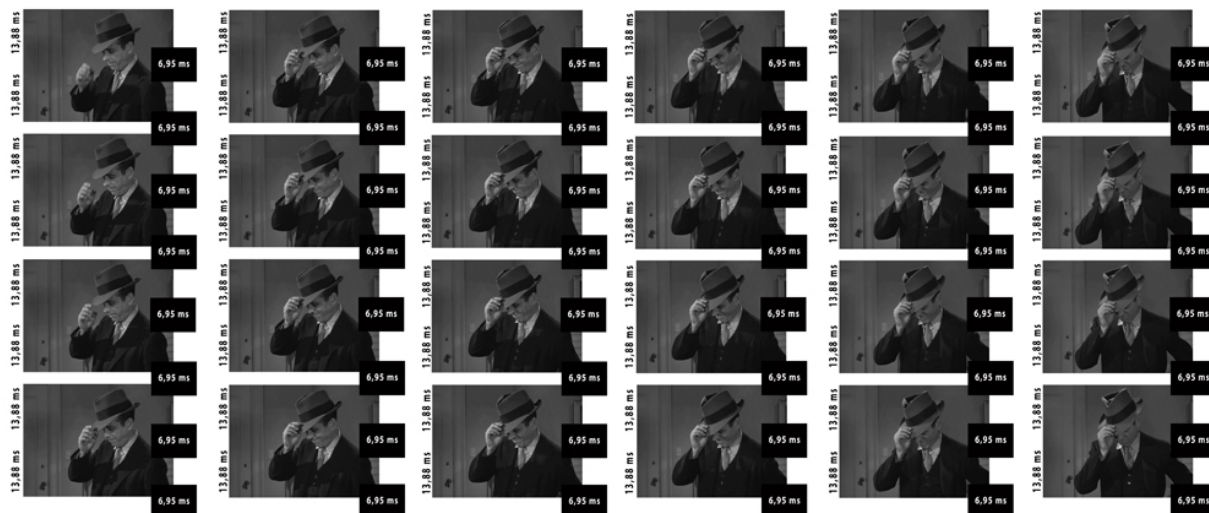
¹⁹ *Ibid.* Notre traduction.

²⁰ Joseph et Barbara Anderson, “The Myth of Persistence of Vision Revisited”, *Journal of Film and Video*, vol. 45, 1, printemps 1993, p. 11, note 6.

²¹ Le chiffre exact est 29,97 i/s, mais cette différence est tout à fait négligeable en termes pratiques – et d'autant plus pour nous que Jacobs monte son film en se référant « conceptuellement » tant à la structure de la vidéo qu'à celle du film. Pour une explication détaillée de cette question autour du NTSC, voir, entre autres, “Final Cut Pro 7 User Manual – About Drop Frame and Non Drop Frame Timecode”, disponible sur <http://documentation.apple.com/en/finalcutpro/usermanual/index.html#chapter=D%26section=6> [Consulté le 12 juin 2014.]

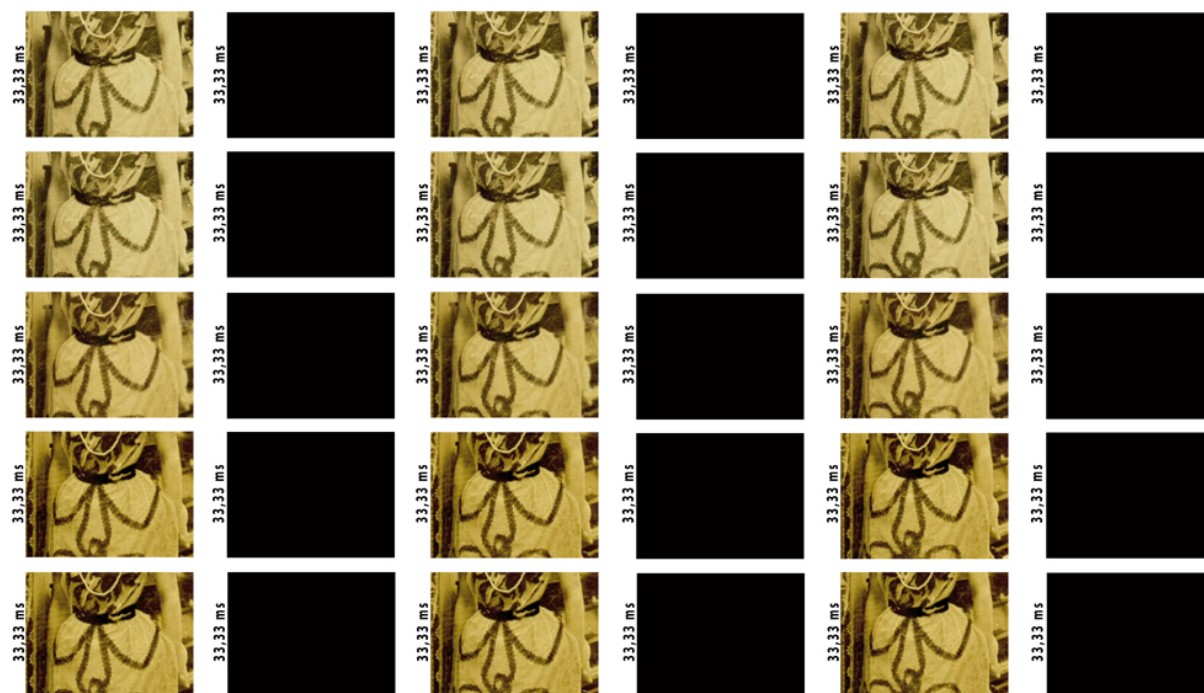
que, à chaque seconde de vidéo, on ait trois temps d'image et trois temps de noir qui s'équivalent. Autrement dit, un temps d'intervalle égal à un temps de stimulus, ce qui provoque le *flicker* à haute fréquence²².

Une seconde de cinéma traditionnel : 24 images imprimées sur la pellicule ; en projection, 48 temps d'image (chacun durant 13,88 ms) contre 48 moments d'interruption du flux lumineux (chaque voile noir durant 6,95 ms).



extrait du film *Le Falcon maltais* (*The Maltese Falcon*, 1941) de John Huston

Structure de *The Discovery* : cinq photogrammes d'image contre cinq photogrammes noirs, générant une seconde de vidéo NTSC.



²² La « mathématique » qui détermine le nombre de photogrammes noirs et d'images est le fruit d'essais, des combinaisons différentes provoquant des effets différents ; il ne s'agit donc pas d'une métrique rigide appliquée à toutes les vidéos « éternalisées », mais d'une recherche menée au cas par cas. Le texte du brevet liste de nombreuses possibilités combinatoires, mais aucune ne correspond à celle de *The Discovery*.

Jacobs injecte le *flicker* – composante essentielle du Nervous System et élément réflexif par rapport au cinéma traditionnel – dans la vidéo, comme un élément « concret » de la structure du film : l'intervalle invisible devient une pièce constitutive du flux des photogrammes. Le noir entre les images (l'absence d'image, le néant filmique) gagne le même poids temporel que les images, et il est aussi *perçu*. Dans la cadence proposée (série de cinq photogrammes), cela n'empêche pourtant pas qu'une continuité s'établisse entre la dernière image d'une série et la première de la série suivante. On est capable de résorber l'interruption. Cela ne se fait pas, néanmoins, sans un effort de synthèse considérable, lequel collabore à la fusion des vues destinées à chacun de nos yeux, montrées l'une à la suite de l'autre.

Nous constatons alors que la tentative de Jacobs de déployer la perception d'une image en trois dimensions dans le temps se fonde sur les mêmes principes qui président à la vision immédiate de la réalité ordinaire. Car, comme il observe à juste titre, « chaque image rétinienne est en vérité bidimensionnelle ; la vision en trois dimensions est le résultat d'une association musculaire, d'un effort d'alignement performé par les muscles autour des yeux [...] et de la comparaison mentale d'informations semblables et dissemblables envoyées par chaque œil au cerveau ²³ ». Le rôle du *flicker* dans la vidéo est donc celui d'assurer le relais entre ces images duales présentées consécutivement, dans la mesure où il permet à notre perception de s'en emparer, en nous incitant à opérer une synthèse par alignement et confrontation des similitudes et des différences. Jacobs « complexifie » la perception des images (plates et uniques par nature), il en ajoute une couche supplémentaire en nous confiant « la tâche de gérer deux impressions conflictuelles, les choses apparaissant à la fois plates et en profondeur ²⁴ ». En creusant cet abîme, il nous rappelle également combien nous participons activement à la manifestation du mouvement illusoire de toute projection cinématographique et à quel point la perception est en soi un processus continu, un « assemblage » actif d'une succession de stimuli dans le temps²⁵.

De façon assez subtile, Jacobs travaille également dans *The Discovery* avec une autre illusion d'optique, découverte lors de ses premières recherches avec la 3D, et chère à ses expérimentations depuis : l'effet Pulfrich, qui consiste dans le fait que « les stimuli optiques

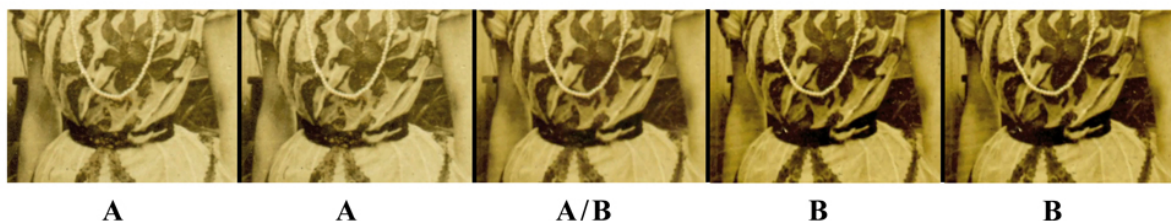
²³ Ken Jacobs, *art. cit.*, colonne 13. Notre traduction.

²⁴ *Ibid.* Notre traduction.

²⁵ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 100.

sombres sont perçus par le cerveau un peu plus tard que les stimuli clairs ²⁶». Usuellement atteint au moyen d'un filtre placé devant l'un des yeux et ayant pour fonction de « augmente[r] le temps que prendra la lumière parvenue à l'œil pour arriver jusqu'au cerveau ²⁷», il permet la production d'une image tridimensionnelle à partir de « deux aperçus parallèles mais distincts d'une même scène ²⁸». L'effet ayant une incidence particulière sur les mouvements horizontaux, la consigne pour l'utilisation du filtre est de le placer sur l'œil du côté vers lequel les objets se déplacent à l'écran²⁹. Pour *The Discovery*, Jacobs élimine le besoin d'utilisation du filtre pendant le visionnage, opérant un étalonnage numérique sommaire sur les images de chaque côté de la carte stéréographique, de sorte que les photogrammes issus des côtés gauche et droit soient respectivement plus pâles et plus foncés, ou inversement. Cela établit une alternance, à l'intérieur de chaque série de cinq photogrammes, entre un stimulus plus clair et un stimulus plus sombre. Le passage de droite à gauche et de gauche à droite faisant la part de mouvement horizontal, cet ajout d'une variation perceptive supplémentaire entre les deux photographies vient renforcer l'illusion de la troisième dimension. Il serait donc judicieux de rectifier la structure de la série de base du film, en proposant les formules **A, A, A/B, B, B** et **A, A, A/B, B, B**, selon le cas.

Séquence sérielle de base: deux fois la photo d'un côté de la carte, une surimpression, puis deux fois la photo de l'autre côté. Entre les deux côtés, une différence subtile d'étalonnage : A étant plus pâle et B plus foncé.



Avec cette « dispersion » du principe de base de l'effet Pulfrich, Jacobs poursuit sa démarche d'étendre temporellement, dans la succession des photogrammes, ce qui était une simultanéité. Sans prescrire une association fixe entre côté gauche/droit et image pâle/foncée, tout comme il ne fixe pas l'ordre de succession des deux côtés de la carte, il confère un aspect très vivant à son film pourtant tout à fait métrique.³⁰ La mécanique perceptive engagée par

²⁶ Christa Blümlinger, «Les arrangements visuels de Ken Jacobs», trad. Pierre Rusch, *Trafic, op. cit.*, p. 59.

²⁷ Ken Jacobs, «L'effet Pulfrich», tr. Catherine Louveau-Miles, 1895, «Le relief au cinéma», *op. cit.*, p.147.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ken Jacobs, US Patent 7,218,339 B2, *art. cit.*, colonne 2.

³⁰ Nous n'entendons nullement suggérer par là que ce jeu d'alternances soit aléatoire. Car à regarder de plus près, ces alternances (gauche-droite, droite-gauche, pâle-foncé, foncé-pâle) obéissent à la logique narrative qui

l'ensemble de ces procédés non seulement soustrait les photographies d'origine et à leur fixité et à leur bidimensionnalité, mais encore donne lieu à une pulsation très particulière de l'image : les figures ont l'air de vibrer, de palpiter, et l'espace semble s'ouvrir devant nos yeux, dans une expansion dans tous les sens. Car, image après image, le champ est alternativement « élargi » à droite et à gauche, avec le glissement de la vue conçue pour l'œil droit à la vue conçue pour l'œil gauche et vice-versa. Ce passage ordonné entre les photos des deux côtés provoque également une impression de translation horizontale, comme si les vues issues des deux objectifs s'unissaient dans un mouvement d'appareil parcourant l'intervalle d'espace correspondant à la parallaxe binoculaire. L'illusion d'un mouvement interne à l'image est ainsi atteinte, tant l'image est arrachée à sa stabilité et semble « tourner ».

En mettant en œuvre son Eternalism numérique, traduction mathématique d'une méthode structurelle fondée sur une recherche proprement physiologique sur la perception, Jacobs continue le travail mené dans « ses performances sur les rapports singuliers que l'image cinématographique entretient avec le fonctionnement nerveux ³¹ ». La différence capitale par rapport au Nervous System réside dans le fait que dans celui-ci, le « film » auquel on assiste n'existe qu'au moment de la projection. Il s'agit d'un « cinéma évanescent ³² » : les effets de tridimensionnalité et de profondeur se produisent *dans l'air*, sans aucun support à part l'écran réceptif à la lumière ; l'image se forme uniquement par le travail en direct et de Jacobs et du spectateur. La formalisation de l'Eternalism en vue de sa reproductibilité va alors permettre au cinéaste de reprendre une autre démarche « performative » sur l'image : l'analyse d'une représentation figurative.

L'étude du travail formel de *The Discovery* nous conduit ainsi très vite de la structure métrique aux questions concernant la représentation, où il s'agit non plus de la perception optique mais d'intellection, de la lisibilité des figures et de la compréhension du sens. Dans la mise en mouvement de la carte stéréographique, il est alors question non seulement de faire bouger les figures et l'espace qui les contient, mais encore de dégager une narration à partir de la mise en scène figée de l'image d'origine, ce qui revient à « performer » un travail

préside aux mouvements réalisés sur la photo et sont l'équivalent visuel et perceptif (à un niveau presque inconscient) du drame qui s'y déploie, auquel elles ajoutent une dynamique particulière. Cet aspect du film mériterait sans doute une étude à lui seul.

³¹ Nicole Brenez, « Montage Intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *CiNéMAS*, vol. 13, 1-2, 2002, p. 66-67.

³² Voir Ken Jacobs, « Painted air: the joys and sorrows of evanescent cinema », *Millennium Film Journal*, 43-44, printemps/été 2005, pp. 37-62.

minutieux de *cadrage*. En ce faisant, Jacobs interroge également la tradition narrative du cinéma : le drame, le découpage de la scène. La « traduction médiatique » s’opère, de ce fait, aussi sur un autre niveau, qui est non plus technique, mais expressif. Il va essayer d’extraire une narration filmique (ce qui ne veut pas nécessairement dire *un récit*) de la mise en scène photographique de la carte.

Dans la première phase de sa carrière, marquée par le filmage de performances (notamment de Jack Smith et de Jerry Sims), Jacobs convoquait effectivement des bribes de récit, des menus fils d’histoire qui allaient et venaient au gré des images. Mais une disparition progressive de la figure humaine (des acteurs) et d’une quelconque ligne d’histoire aura lieu par la suite dans son cinéma, coïncidant plus ou moins avec l’émergence des matériaux trouvés, pratique qui s’impose en définitive avec *Tom, Tom, the Piper’s Son*. Cependant la narration semble y revenir par détournement, sous la forme de mouvements qui parcourent et décomposent l’image. Ce que Jacobs paraît ainsi chercher à narrer c’est son propre regard fasciné, comme décuplé par la diversité de données qui se présentent à la vue dans le film d’origine.³³ Il se lance alors dans une étude de « l’intégralité du mouvement filmique, les mouvements dans l’image, les mouvements de l’image et aussi les mouvements pelliculaires.³⁴»

Considérant le rôle fondateur de ce film – par rapport au caractère inaugural de sa proposition et à la place décisive qu’il occupe dans la carrière de Ken Jacobs – nous pouvons estimer qu’il constitue un modèle formel pour le cinéaste, tout comme il représente un « modèle théorique » (*l’étude visuelle*) pour la appréhension du filmique, selon la proposition de Nicole Brenez³⁵. C’est donc cette approche – où « l’on ne développe rien que le film d’origine ne dise déjà » et « la décomposition plastique [...] de l’énoncé premier se réorganise en une totalisation formelle »³⁶ – que Jacobs adopte pour analyser la composition de la photographie dans *The Discovery*. Pourtant, contrairement à *Tom, Tom, the Piper’s Son*, il s’agit moins d’un

³³ Dans son article “Tom par Tom : la copie énigmatique”, Emeric de Lastens risque l’hypothèse que Jacobs chercherait à épouser la perception du spectateur des premiers films : « Et si les variations visuelles, l’approfondissement des mouvements pelliculaires jusqu’à l’informe, les caches et les recadrages ne restituaient-ils pas d’abord l’acuité requise pour saisir cette multitude de mouvements aujourd’hui inintelligible [...], ainsi que la fascination continue d’observer des corps mouvants [...] ? », in *Exploding*, hors-série, *Tom Tom the Piper’s Son – Ken Jacobs*, octobre 2000, p. 58-59.

³⁴ Nicole Brenez, “L’étude visuelle. Puissances d’une forme cinématographique”, *Exploding*, *op. cit.*, p. 33.

³⁵ *Id.*, “Montage Intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental”, *art. cit.*, p. 66.

³⁶ *Id.*, “L’étude visuelle. Puissances d’une forme cinématographique”, *Exploding*, *op. cit.*, p. 33.

déferlement du regard qui traque la multiplicité d'expériences visuelles offertes par l'image que le choix précis d'un trajet exploratoire.

Si Jacobs se sert en effet d'une proposition faite par l'objet, il ne vise pas à examiner minutieusement les différents aspects de son matériau mais à dessiner un parcours. D'un point de vue global, ce parcours est nettement orienté par un jeu avec le champ et le hors-champ ainsi que par l'usage du gros plan et d'autres figures de langage cinématographique, qui concourent à tisser une logique narrative. Bien que Jacobs nous propose quelques moments d'abstraction figurative et d'observation de la matière, l'étude visuelle de la photographie privilégie une lecture plutôt interprétative – dans la mesure où l'agencement des figures y apparaît nettement comme signifiant. Ainsi, le remploi de cette image implique-t-il une réflexion sur les moyens propres à la représentation cinématographique, en ce qui concerne le « déchiffrage » psychologique d'une situation et la production d'une narration dans le temps.

En analysant la suite d'opérations de cadrage effectuées par Jacobs, nous identifions clairement une progression logique qui cherche à établir une construction de sens. Le film commence avec un plan rapproché de la poitrine d'une femme (ou serait-ce de son cœur ?), suivi d'une ouverture progressive du cadre qui révèle une partie de l'espace avoisinant son corps. Ensuite, un plan moyen (tête exclue) la situe dans un coin du décor. Après, on s'approche petit à petit, en partant des bords de l'image, peuplés d'objets incertains et plus ou moins informes, du noyau problématique de la scène : le couple qui provoque la supposée jalousie du personnage. Comme motivé par une curiosité dangereuse, Jacobs va alors amorcer un vrai suspense : il focalise d'abord un morceau de décor asignant sur le coin supérieur gauche de la photographie, puis descend progressivement pour inclure deux visages humains en conversation dans la partie inférieure du cadre.

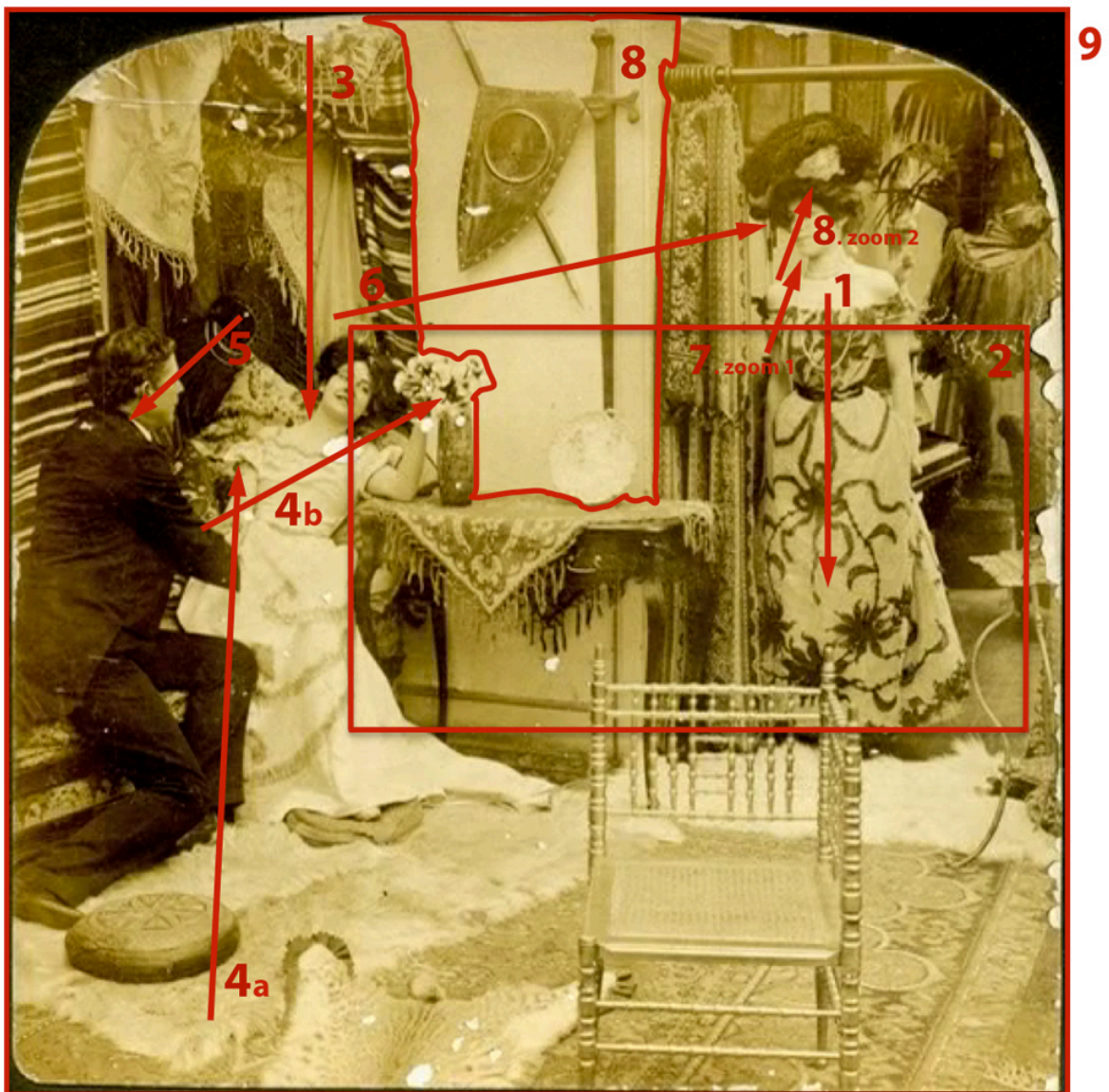
Mais cette révélation ne nous permet pas encore d'imaginer l'ensemble de la scène ; nous restons sans pouvoir raccorder (spatialement, diégétiquement) ces nouvelles figures avec ce que nous avons vu au début. Et comme s'il fallait en effet de la précaution pour approcher ce couple et le saisir dans le champ, Jacobs répète la procédure de la séquence précédente, partant cette fois-ci du coin inférieur gauche. Il monte vers l'homme et la femme, le dévoilement progressif de leurs corps donnant à voir la dimension voluptueuse de leur échange. Un zoom avance sur le visage de la femme, le cadrant avec un vase de fleurs. Cela nous permet de mieux voir son expression et suggère un cadre de séduction, voire de

provocation, tout en évoquant une sorte de tableau emblématique de la féminité. Prolongeant la stratégie de suspense (et de prudence), un détail décoratif de fond sert ensuite de levier pour arriver progressivement, par un zoom arrière, à un gros plan de l'homme – qui fonctionne comme un contrechamp au visage de la femme à la fin de la séquence précédente. Si elle nous avait fait songer à un envoûtement de son partenaire, le gros plan de celui-ci suscite plutôt l'impression d'une attitude masculine de conquête.

Par la suite, ce noyau qui représente l'« autre côté » de la scène dramatique sera raccordé avec la première femme, dont le visage nous est enfin révélé. Un panoramique nous fait passer d'un plan d'ensemble de la partie gauche du décor (avec le visage de la deuxième femme en amorce) à un plan moyen de la première femme. Cette traversée horizontale de la photo met en évidence le mur qui est au centre et qui assure le lien entre les deux côtés, suggérant par là que la première femme est « en dehors » de la scène – même si pour nous, qui l'avons découverte en premier, elle reste le *personnage principal*. C'est quand Jacobs se livre à un moment explicite de psychologisation, avec l'insertion d'intertitres (qui proviennent de la légende de la carte stéréographique) : « *To whom can Tom be talking* » ; « *I thought he was alone* ». Ces intertitres attribuent une pensée à la femme, ce que les zooms sur sa tête viennent renforcer. Son hypothétique exclusion de la scène principale est confirmée et même étayée par cette opération qui lui confère une subjectivité. De plus, la division du texte de la légende en deux intertitres intensifie le drame déjà esquissé : la conjecture énoncée dans la première phrase se teint dans la deuxième de soupçon, voire de jalousie.

S'ensuit le climax du film, avec le découpage du mur, élément de liaison entre les deux côtés de la composition photographique. Agrandi et superposé à la totalité de l'image, il masque d'abord les deux femmes, qui seront dévoilées peu à peu, au fur et à mesure qu'il rétrécit pour retrouver sa place originelle dans la photo. Les deux « adversaires » pourront être finalement contemplées à l'intérieur du même cadre, et la photographie appréciée dans son entièreté. Pièce concrète de décor, le mur vient, par ce soulignement démesuré, dénoter l'inscription du drame dans la disposition matérielle, spatiale de la scène, car il est ce qui à la fois sépare et connecte les deux pôles humains. La démarche constitue, par ailleurs, une grande énigme formelle : une surprise déroutante, un éblouissement plastique qui s'inscrit dans la dynamique narrative que nous venons de décrire tout en s'en différenciant complètement.

Comme nous pouvons le constater par cette description aux couleurs scénaristiques, l'étude visuelle interroge les propriétés narratives de la photographie au travers d'outils propres au cinéma : le gros plan, le zoom, le travelling. Par cette série d'opérations de cadrage qui évoquent des mouvements de caméra, Jacobs orchestre nos attentes, construit des lignes de tension, décompose la scène théâtrale de la photo et la recompose de façon cinématographique. Ainsi, si *Tom, Tom, the Piper's Son* met en place « une suite de variations figuratives qui font basculer la représentation théâtrale figurative dans l'abstraction ³⁷», *The Discovery* débute dans l'abstraction et chemine progressivement vers les figures, retraçant la logique de composition qui aurait engendré cette représentation théâtrale.



³⁷ Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, op. cit., p. 93.

En ce faisant, Jacobs crée une durée (spectatorielle) à partir d'un *instantané*. Dans ce sens, nous pouvons dire que le faux mouvement conféré par l'Eternalism à l'image ouvre effectivement une dimension temporelle inouïe, dans laquelle un instant peut être creusé et perdurer le temps nécessaire au déroulement d'un suspense. Ce seul instant de temps « réel » se trouve donc écartelé, distendu par l'analyse qui souligne les courants d'intensité pathétique que Jacobs présume être présents dans cette image. Son objectif n'est certes pas de « raconter l'histoire » – celle d'une femme qui découvrirait que l'homme qu'elle convoite s'amuse avec une autre – mais de narrer vectoriellement la circulation de l'énergie du drame, telle qu'elle vient s'inscrire dans l'agencement de la scène et dans la photographie elle-même.

Nous pourrions dire que le cinéaste cherche à comprendre, par une *mise en volume*, comment cette image « pense » – pour reprendre la formule de Jacques Aumont – à partir de l'historiette que la saynète figée semble raconter (dont la seule évidence explicite, notons-le, est la légende transformée en intertitres). La narration « pulsionnelle » qu'il met en œuvre extrapole les désirs des personnages représentés et essaie de les conjuguer avec la dynamique visuelle des figures. La photographie paraît alors se former à partir de ces lignes de tension, comme si nous assistions à sa naissance. Au lieu de « plonger » dans une représentation donnée, comme dans *Tom, Tom, the Piper's Son*, nous témoignons de la constitution progressive d'une scène, rythmée par cette image palpitante qui semble s'agrandir infiniment, risquant de nous engloutir.

Finalement, Jacobs étudie moins la carte stéréographique qu'il ne la transcende. D'une part, la photo s'avère n'être qu'une image matrice à partir de laquelle il fait un film entier ; de l'autre, dans sa traduction médiatique, il invente des photogrammes en succession là où n'y avait que deux images l'une à côté de l'autre, et crée un battement là où il n'y aurait point. La placidité de cette photographie bien composée se voit corrompue par une espèce de pensée obsessionnelle, qui déploie un regard quelque peu pervers (et quasi hitchcockien) pour tisser un suspense à partir d'un soupçon, et met en place une structure filmique obsédante dans sa mathématicité. Et quelle surprise décevante de voir enfin cette photographie telle qu'elle est – plate, étalée sur l'écran dans le dernier plan du film –, après l'avoir vécue comme un univers tridimensionnel vibrant, en genèse et expansion...

L'Eternalism numérique, en éliminant l'appareillage du Nervous System (le dispositif avec les deux projecteurs, le filtre Pulfrich) pour instituer une méthode structurale qui permette la

reproduction et la sauvegarde de l'illusion, fournit donc au filmique un nouveau monde visuel. Bien que Jacobs ait dû créer une procédure métrique pour « fixer » l'éphémère, pour matérialiser en photogrammes des hallucinations optiques, cela ne supprime nullement l'aspect insaisissable des effets dégagés. Conjugué à la démarche analytique propre à l'étude visuelle, l'Eternalism permet le développement d'une forme inédite de narration, dans laquelle le cheminement « dramatique » est secondé par des effets optiques inattendus, et procède en grande partie d'événements purement formels.

Dans sa profonde complexité, ce « petit film » qu'est *The Discovery* ne représente au final qu'un échantillon de la production abondante de vidéos « éternalisées », par laquelle Jacobs réaffirme sa démarche obstinée : expérimenter avec la perception et interroger l'assujettissement du regard aux habitudes acquises et aux dispositifs de vision, tout en se livrant à une profonde jouissance de la forme. Témoignant d'une génialité et d'un esprit de provocation sidérants, cette période récente de la longue carrière du new-yorkais s'impose comme une œuvre majeure du cinéma contemporain, bien que largement ignorée par la plupart des festivals et circuits artistiques en général.