



Du making of: de l'opération au mode

Roger Odin

► To cite this version:

| Roger Odin. Du making of: de l'opération au mode. 2023. hal-04070191

HAL Id: hal-04070191

<https://hal.science/hal-04070191>

Preprint submitted on 15 Apr 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Du making of : de l'opération au mode

L'idée que la fabrication d'une œuvre ou comme l'on dit aujourd'hui, son making of, est quelque chose d'essentiel à prendre en considération n'est pas nouvelle. C'est sur cette base que se sont développées à partir des années 1970, les études génétiques des textes. Le making of relève alors du mode esthétique (mieux nous faire comprendre l'œuvre) et du mode artistique (nous faire mieux connaître l'auteur). Chez Francis Ponge, le making of fait d'ailleurs parti de l'œuvre (*la Fabrique du pré* nous donne ainsi à lire tous les brouillons ayant conduit au poème). Paul Valéry allait lui un cran plus loin ; dans « Mon buste » (une des « Pièces sur l'art »), il raconte l'intérêt qu'il a pris à la réalisation de son buste par le sculpteur Renée Vautier et fait cet aveu : « les œuvres d'art me touchent un peu moins – ou moins profondément – par le plaisir qu'elles prétendent me donner que par l'idée qu'elles m'inspirent de l'action de celui qui a faites. Il y a chez moi une tendance originelle, invincible, – peut être détestable – à considérer l'œuvre terminée, l'objet fini, comme déchet, rebut, chose morte ; et il précise : « devant ces objets » mon plaisir est de « me restituer par l'esprit le poème de leur génération », « passant du désordre à l'ordre, de l'informe à la forme, de l'impur au pur » ; « rien ne m'excite plus que ce drame de transformations que l'on peut rêver mimé, dansé, figuré devant soi »... Et il conclut : « Et pourquoi ne pas concevoir comme une œuvre d'art l'exécution d'une œuvre d'art ? »¹.

Mais c'est sans doute dans le cadre de l'éducation aux images que l'on accorde le plus d'attentions au making of : l'idée est que pour éviter d'être trompé par les images, il faut que l'on soit informé de la façon dont elles ont été faites. C'est la thèse de Laurent Gerveau, dans *Les images qui mentent, Histoire du visuel au XX^e siècle* : « Le scandale n'est pas dans la nature des images, mais dans le fait que leur processus de fabrication n'est pas expliqué »². La proposition de loi déposée par la députée Valérie Boyer (en 2009) stipulant que « Les photographies publicitaires de personnes dont l'apparence corporelle a été modifiée par un logiciel de traitement d'image doivent être accompagnées de la mention : “ Photographie retouchée afin de modifier l'apparence corporelle d'une personne ” » va dans ce même sens. Il s'agit de montrer que ce que l'on voit, c'est, comme le dit Godard, « juste une image » et non

¹ Le texte de Paul Valéry se trouve dans le tome II des *Œuvres* éditées dans la collection de La Pléiade, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, NRF, 1960, « Pièces sur l'art », « Mon buste », p. 1357-65. Je dois à l'article d'Augusto Sainati : « Entre l'œuvre et l'œil » (in *Dall'inizio, alla fine*, Filmforum Udine 2009, p.536.) de m'avoir alerté sur ce texte.

² Laurent Gerveau, *Les images mentent, Histoire du visuel au XX^e siècle*, Seuil, 2000, p. 399.

« une image juste », l'objectif étant de lutter contre la diffusion d'une « représentation erronée de l'image du corps dans notre société », afin d'éviter que les jeunes filles s'identifient aux mannequins filiformes que l'on voit de plus en plus dans les publicités et ne mettent ainsi en péril leur santé (de « combattre l'incitation à l'anorexie »). On peut encore citer la création par divers organismes de presse – l'Agence France-Presse (*Le blog des coulisses de l'information et du journalisme à la première personne*, depuis 2012), le *New York Times* (*Times Insider*, depuis 2015) – d'une rubrique *making of*, comme le montre cette annonce du journal *Le Monde* (2016) :

Le Monde a décidé de créer une nouvelle rubrique qui s'appellera le « Making-of ». Oui, je sais, c'est un anglicisme, mais nous n'avons pas trouvé de terme équivalent dans la langue française pour qualifier ce que nous allons entreprendre : vous convier à visiter avec nous l'envers du décor du *Monde* ; partager nos discussions, nos débats, parfois même nos désaccords ; aller à la rencontre des femmes et des hommes qui, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, sept jours sur sept, fabriquent ce journal sur tous nos supports.

Et le directeur du journal Jérôme Fenoglio de préciser :

Nous défendons un journalisme de qualité, ce qui suppose bien évidemment un corpus de règles et de principes qui peuvent évoluer. Dès lors, quoi de plus normal que de partager avec ceux qui nous lisent nos discussions, à la fois sur nos grands choix et sur nos règles. Une telle transparence devrait, nous l'espérons, contribuer à endiguer les phénomènes de rumeurs auxquels nous devons constamment faire face.

Dans tous ces exemples, le *making of* joue un rôle positif et fonctionne comme une *opération* qui s'inscrit à l'intérieur de modes que j'ai déjà décrits : mode esthétique (éclairer la gestion d'une œuvre), mode artistique (contribuer à la connaissance d'un auteur ou à la création d'une œuvre), mode documentaristant : permettre un questionnement en termes de vérité. Je voudrais maintenant, faire entendre une autre voix en proposant l'analyse d'une série de cas qui montrent que la lecture en termes de *making of* peut aussi avoir des effets pervers, au point de m'inciter à construire un nouveau mode.

David Hockney, *Savoirs secrets* (2001)

L'ouvrage de David Hockney, *Savoirs secrets. Les techniques perdues des maîtres anciens*,³ vise à montrer qu'un très grand nombre de peintures admirées pour la virtuosité de leurs réalisations et l'impression de vérité qu'elles donnent dans la représentation du réel, ont été effectuées en recourant à des appareils optiques : miroirs, *camera obscura*, *camera lucida*,

³ David Hockney, *Savoirs secrets. Les techniques perdues des maîtres anciens*, Seuil, 2006 (2001).,

etc. David Hockney affirme que l'on peut pointer une véritable rupture dans l'histoire de la peinture (vers 1430), une rupture repérable par un saut dans la qualité représentationnelle des images produites (« *We have not seen an armor like that before* »), un saut qui selon lui ne peut s'expliquer que par l'utilisation de dispositifs optiques (ces images, dit-il, ont des « *optical characteristics* »). Pour apporter les preuves de ce qu'il avance, David Hockney se livre à une analyse extrêmement minutieuse d'un certain nombre de tableaux, en général des portraits, pointant là des structures en forme de fenêtre témoignant du recours à un dispositif avec miroir, là un travail particulièrement complexe sur la perspective dans la représentation d'un chandelier et de divers objets (nécessitant le recours à une camera obscura), là chez Ingres, chez Holbein, une façon spécifique de dessiner qui rappelle celles que l'on voit dans certains tableaux de Warhol (qui utilisait la projection) Je ne me prononcerai pas ici sur la validité de cette thèse qui est appuyée par certains scientifiques (en particulier, par Charles M. Falco, professeur en physique du solide à l'Université d'Arizona), mais qui me paraît également reposer sur pas mal de mauvais foi (visiblement David Hockney prend un malin plaisir à jouer avec son lecteur). Ce qui m'intéresse, c'est la façon dont l'auteur mobilise le making of.

Lorsqu'on lit l'ouvrage de David Hockney, on ne peut, en effet, qu'être frappé par le fait que l'analyse effectuée s'en tient au seul repérage des indices de l'intervention d'appareils optiques dans la réalisation de ces peintures. On est à l'opposé du mode esthétique. Non seulement, il ne s'agit pas pour David Hockney de rechercher un sens caché, mais on peut même dire que David Hockney ne s'intéresse nullement à la signification des œuvres dont il étudie la réalisation. Il ne cherche pas non plus à mieux nous faire connaître leur auteur ; on n'est pas dans le mode artistique. On pourrait être tenté de rabattre ce qui se passe ici sur le mode documentarisant dans la mesure où la lecture mise en œuvre par David Hockney a pour objectif de faire éclater une certaine vérité. Toutefois, il faut reconnaître qu'il s'agit là, d'une bien curieuse manière de mobiliser ce mode : la production de sens reste bloquée, rivée, sur le faire de l'énonciateur. Plus précisément, il s'agit ici, non de partir en quête de sens, mais d'effectuer un démontage technique de la peinture. Par rapport au mode documentarisant, cette façon de faire opère une réduction drastique du processus communicationnel. Tout se passe comme si la signification de l'œuvre s'effaçait derrière la question : *comment c'est fait ?* Comme si cette question se suffisait à elle-même. Voilà, assurément, une bien curieuse manière de produire du sens, une manière qui ne correspond à aucun des modes que j'ai décrit jusque-là.

Le Pocket film festival

En 2005, j'ai été invité par Benoit Labourdette à assister au Pocket film festival, un festival qu'il venait de créer, un festival exclusivement consacré à des productions réalisées sur téléphone portable. L'intitulé indique clairement l'axe de pertinence qui entend structurer l'espace de communication du festival : dans ce cadre, l'opérateur de communication n'est plus seulement le film, mais *la relation portable–film*. Pour différencier cet espace de communication de l'espace *cinéma*, tout court, je propose de parler d'espace de communication du *p cinema*.

Je vais tout d'abord m'intéresser aux conséquences de cette consigne dans l'espace de la réalisation. Quelques films témoignent, en effet, que leurs réalisateurs se sont posé la question de la spécificité du portable par rapport à une caméra traditionnelle. Je me contenterai de pointer les grandes tendances.

La première est le jeu avec la pixellisation. Les téléphones de l'époque se caractérisent en effet par une très mauvaise définition de l'image qui produit un très fort effet de grain. Certains réalisateurs ont bien compris l'intérêt d'une telle limitation. Trois grandes directions de recherche se laissent repérer.

Le pictorialisme : dans *Bump*, Antonia Friche mobilise l'effet de scintillement, la vibration permanente de l'image, pour créer une véritable peinture animée (il s'agit d'un plan fixe sur des toits de Paris), une peinture qui par son travail sur les lignes ne va pas sans évoquer Vera da Silva.

L'abstraction : dans *Tourner en rond et se laisser consumer*, Vincent Moon se laisse aller au plaisir de nous embarquer dans le rythme effréné de lignes et de taches colorées défilant à grande vitesse sur l'écran, une sarabande plastique sur laquelle il ne peut « résister » (c'est lui qui le dit dans le commentaire) à « mettre des violons » ...

La diégétisation : il s'agit de mobiliser la pixellisation au profit de l'histoire racontée. C'est ce qui se passe dans *Nocturne pour le roi de Rome* (2006) de Jean Charles Fitoussi qui nous raconte l'histoire d'un vieux musicien qui revient à Rome, des années après la mort violente (c'est la guerre et l'Italie est sous régime fasciste) de celle qu'il aimait ; il a beaucoup vieilli et perd quelque peu la vue et la tête (il mélange les époques) ; le film nous fait partager son état physique et psychique, nous donnant à voir le monde qui l'entoure comme il le voit, à travers une sorte de brouillard permanent ... la pixellisation se trouve de la sorte justifiée et subjectivée.

Soulignons que cette contrainte liée à la définition de l'image a aujourd'hui disparu ; aujourd'hui les smartphones sont « trop bons » : avec leur définition HD, le jeu avec la pixellisation n'est plus possible du point de vue créatif et esthétique.

La seconde tendance est le jeu avec l'écran vertical. Alessandro Amaducci note à juste titre que le portable redonne au cinéaste la double possibilité de cadrage qu'il connaissait avec la photographie à savoir le choix entre cadrage horizontal et cadrage vertical ⁴. On sait qu'en photographie, ce dernier type de cadrage correspond à ce qu'on appelle le format portrait. Ainsi, dans *La Perle*, Marguerite Lantz met en scène une jeune fille qui, se servant du téléphone portable comme d'un miroir, se transforme en *La Jeune Fille à la perle* (aussi appelée *La jeune fille au turban*) de Johannes Vermeer. La ressemblance entre la jeune fille du tableau et celle du film est sidérante, mais l'effet peinture ne fonctionne d'une part qu'en raison de la pixellisation qui donne à l'image une texture proche des touches du tableau et d'autre part et surtout en raison de l'écran vertical. Le film peut être lu comme une réflexion sur le statut du portrait au cinéma par opposition au portrait en peinture : éclatement du cadre (regard caméra), présence du hors champ (bruits de chantier), intervention d'une structure narrative (on assiste à la transformation d'une jeune fille en *La Jeune Fille à la perle*).

La troisième tendance est le rapport à la main. Le portable fonctionne comme une prothèse, comme une « extension de la main », ce qui est précisément le sens de la dénomination du portable en Allemagne (*Handy*), en Finlande (*kanny*) et en Thaïlande (*mue tue*). Les films sur téléphone portable abondent ainsi en images traduisant l'impulsivité du geste du filmage : aussitôt vu, aussitôt pris. Filmer avec un téléphone portable, c'est *dégainer* : pas le temps de réfléchir, ni même de cadrer, l'important est que l'on comprenne que les choses et les événements sont là, à portée de la main. L'activiste italien Pippo Delbono peut ainsi saisir sur le vif la détresse de ceux qui couchent dans la rue (*La Paura*, 2008).

Dans ces films, la référence au portable est mobilisée comme un système de contraintes qui stimule la créativité. Le making of fonctionne au bénéfice de mode esthétique. C'est au fond la méthode de l'Oulipo, la différence étant que les contraintes ne sont pas ici posées par l'auteur (comme, par exemple, écrire un roman dans lequel on n'utilisera pas le *e muet* : *La Disparition* de Georges Pérec), mais imposées par l'objet téléphone lui-même.

En dehors de ces exemples, la majorité des films projetés dans ce festival pourraient tout à fait être tourné avec autre chose que le téléphone portable : ils se contentent de prendre le téléphone pour sujet en dépliant ses différentes fonctions. Dans *GPS Yourself* (Remi

⁴ Alessandro Amaducci, « L'occhio nella mano » in *I film in tasca. Videofonino, cinema e televisione*, a cura di Maurizio Ambrosini, Giovanna Maina, Elene Marcheschi, Felici Editore, 2009, notamment p. 146-147.

Boulnois), un homme lance son téléphone en l'air afin qu'il lui rapporte une vision satellite de l'endroit où il se trouve. Dans *Totem* (Delphine Marceau), on assiste à l'empilement des différents objets auxquels le téléphone se substitue : un ordinateur, une télévision, une radio, un appareil de photo, une caméra, une lampe de poche, un carnet de notes, ; inversement, *Objets à usages multiples* (toujours de Delphine Marceau) nous fait comprendre que téléphoner avec un mobile, c'est comme téléphoner avec une télévision, une radio, un ordinateur, un crayon, une lampe de poche : on voit différentes personnes portant ces divers objets à leur oreille et à leur bouche pour téléphoner. Bien évidemment plusieurs films portent sur la fonction téléphone (un portable, après tout, c'est d'abord un téléphone) illustrant de façon plus ou moins astucieuse les petits événements tournant autour du portable dans la vie quotidienne : jeu avec le « t'es où ? », avec la sonnerie, avec le vibreur, avec la messagerie, jeu sur l'absence ou la perte du portable. Certains poussent la proposition à l'absurde : dans *Extension du domaine du portable* (J. B. Pouy), un homme se rase avec son portable ; dans *La Savonnette* (Sylvie Moisan), on suit, du point de vue du portable, la toilette d'une femme qui se douche en utilisant son portable comme savonnette.

Ces films peuvent être agréables à regarder, amusants, parfois même inventifs, mais on voit bien comment la consigne de « penser portable » conduit à borner leur contenu : contrairement aux films dans lesquels les contraintes du portable étaient mises au service d'un contenu autre -- un paysage urbain (*Bump*), un morceau de musique (*Tourner en rond et se laisser consumer*), une fiction (*Nocturne pour le roi de Rome*), une réflexion (*la Perle*), un témoignage (*La Paura*) -- ici, le contenu, c'est le portable, et uniquement le portable.

Si j'analyse maintenant ce qui se passe dans l'espace de la réception, je me rends compte que mon positionnement de spectateur du festival Pocket film est très différent de celui que j'adopte dans l'espace du cinéma. Non seulement mon système d'attente est du type : « qu'est-ce que le réalisateur a-t-il pu faire de différent, avec son téléphone, par rapport à une caméra ? », mais je me trouve engagé, presque malgré moi, dans une véritable analyse de l'objet portable : analyse au niveau technique (comment l'auteur joue-t-il avec la faible définition du portable ?) ; analyse au niveau de la forme de l'objet lui-même (relation à la main) ; analyse fonctionnelle (quel rapport le film entretient-il avec la fonction téléphone du portable ainsi qu'avec toutes les fonctions qui lui ont été ajoutées ?) ; enfin, comment le film intègre-t-il le fait que le portable est un objet social qui s'inscrit dans un certain type de situations et de relations ? Même face aux films qui m'invitent à fictionnaliser (*Nocturne pour le roi de Rome*), à mettre en œuvre le mode esthétique (*Bump*, *Tourner en rond et se laisser consumer*), le mode discursif (*La Perle*) ou le mode du témoignage (*la Paura*), je me mets à

adopter une position *méta-*. La question « comment c'est fait ? » entre ainsi en conflit avec le mode de lecture impliqué par le film. Je regarde *Bump*, *Tourner en rond et se laisser consumer* et *Nocturne pour le roi de Rome*, pour leur travail sur la pixellisation, *La Perle* pour son jeu avec l'écran vertical, *La paura* pour la relation du portable à la main.

Les discussions avec les autres spectateurs m'ont convaincu que je n'étais pas le seul à opérer ainsi. Dans l'espace du *p* cinema les films sont *faits* et destinés à être *vus* comme *des films tournés avec un téléphone portable*. On est là, assurément, face à une expérience communicationnelle bien spécifique, mais qui rappelle fortement celle que j'ai mise à jour dans l'ouvrage de David Hockney : la question du faire, et même, ici, plus précisément, la question de l'outil qui permet de faire, concurrence le contenu du film, voire le constitue.

Mais me dira-t-on, il s'agit d'un cas bien particulier : on est dans l'espace du *p cinéma*⁵ avec des spectateurs tous plus ou moins impliqués dans la réalisation de films avec leur portable.

Un nouveau spectateur

De fait, il semble bien que cette lecture soit également mise en œuvre aujourd'hui par les spectateurs de l'espace cinéma.

Dans *Limites de la fiction*, Jacques Aumont montre ainsi comment la perception des effets spéciaux a changé entre les années cinquante et aujourd'hui. Prenant l'exemple du western *The Far Country* (Anthony Mann, 1955) qui donne à voir une scène avec une avalanche et une fausse scène de nuit avec la lune, il note qu'en 1955 (et même dix ans plus tard), il était tout à fait possible que le spectateur ne remarque « rien de spécial » se contentant de voir « l'avalanche survenir dans le paysage et le séduisant James Stewart à cheval dans la nuit », mais qu'aujourd'hui, une autre attitude s'est largement substituée à cette attitude de participation, « celle du spectateur averti ; attentif à la logique de la représentation, connaissant (grâce à la multiplication des *making of* et des sites spécialisés) les modalités techniques d'un tournage de film, celui-ci voit, dans le second cas, une « nuit américaine », dans le premier un trucage par montage »⁶.

Ce que veut nous dire Jacques Aumont est que l'on a à faire désormais à un spectateur qui ne s'en laisse pas conter. Mais c'est à la lettre qu'il faut prendre cette expression : ce qui caractérise ce spectateur est qu'il n'hésite pas à refuser le conte, à délaisser le contenu du film

⁵

⁶ Jacques Aumont, *Limites de la fiction. Considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Bayard, Montrouge, 2014, p. 9-10.

(l'histoire) et à quitter le mode fictionnalisant pour adopter une position *méta* : « comment c'est fait ? » ;

Aumont pointe explicitement la multiplication des *making of* comme une des sources de cette façon de voir les films. Et il est vrai qu'aujourd'hui, on ne saurait concevoir une édition de film sans *making of*. De fait, le *making of* est devenu un genre à part entière.

On retrouve ici toutes les étapes de construction d'un genre mises en évidence par Rick Altman⁷ :

1. des analyses critiques conduisent à définir une position de lecture,
2. cette position est renforcée par la production d'œuvres qui s'inscrivent dans sa perspective,
3. cette production conduit à la reconnaissance par l'industrie de cette position de lecture (des entreprises proposent la fabrication de *making of* ou d'apprendre à en faire)
4. enfin, un nom est donné à la catégorie de productions concernées : un *making of*.

Si certaines de ces productions éclairent l'œuvre (mode esthétique), voire sont elles-mêmes des œuvres pouvant être lues sur le mode artistique – Miriam Warigoda en analyse certaines : *The Wild Bunch: An Album in Montage* (1996) de Paul Seydor, sur *La horde sauvage* (1969) de Sam Peckinpah ; *Burden of Dreams* (1982) de Les Blank, sur *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog; et *The Making of Fanny and Alexander* (1986) d'Ingmar Bergman, sur son *Fanny et Alexander* (1982)⁸ – la grande majorité de ces productions (« l'idéal type » du *making of*) ne dit pas grand-chose du contenu des films dont ils racontent la production se concentrant sur les étapes de la fabrication du film, sur les problèmes ou les prouesses techniques, sur les effets spéciaux ajoutés à la post-production, sur des anecdotes de tournage

On peut penser que cette prolifération de *making of* n'est pas seulement la cause de l'importance prise par ce mode de lecture en termes de « comment c'est fait ? », mais qu'elle en est aussi le signe : si les *making of* prolifèrent, c'est parce qu'il y a une demande de la part du public.

Il faut dire que la télévision a été un très bon professeur de cinéma, non seulement elle nous a montré combien il pouvait être intéressant de suivre les étapes de la fabrication d'un film, mais elle nous a donné des outils pour en faire l'analyse. Internet a désormais pris le relais. Il

⁷ Rick Altman, *Film/Genre*, British Film Institute, 1999.

⁸ Miriam Warigod, *Le making-of artistique: ses caractéristiques particulières et son rapport avec l'idéaltype*, Université du québec à montréal, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en communication, février 2010.

me semble un peu naïf de penser que cette demande de making of correspondrait toujours à une volonté de se comporter en spectateur éclairé, averti, attentif à la logique de la représentation : c'est souvent le contraire. Aller voir ce qui se passe de l'autre côté du miroir relève plutôt, dans bien des cas, d'une fascination profonde pour ce monde magique et mystérieux qu'est le cinéma, et notamment tout l'appareillage technique qu'il mobilise. Le résultat est que le cinéma est alors réduit (pour reprendre une formule de Sean Cubitt⁹) à un *effet* ou à une *série d'effets*, des effets dont on tente d'expliquer la production : « comment c'est fait ? » au risque de détourner l'attention du spectateur du contenu du film.

L'espace amateur et le mode du making of

En 1999, travaillant sur l'espace des clubs de cinéma amateur des années 50 pour un numéro de la revue *Communications*¹⁰, je notais que ce qui caractérise l'espace de ces clubs est que l'on y est moins préoccupés par le contenu des productions que par les questions liées au *faire* : fétichisme du matériel (« quelles sont les performances de ton zoom ? », « ta caméra a-t-elle différentes vitesses de prise de vues ? »), fétichisme de la qualité technique (« il y a beaucoup de plans surexposés dans ton film », « les images ont un beau piqué »), fétichisme du langage cinématographique (« ce raccord ne respecte pas la loi des 180 degrés »). C'est autour de ces questions en termes de *faire* et non en termes de contenu que se déroulent les débats après projections dans les clubs (c'est l'une des grandes différences avec les débats de cinéclubs). Le problème des films amateurs (du moins ceux tournés dans le cadre des clubs), c'est qu'ils sont souvent impeccablement réalisés mais assez faibles au niveau de leur propos ou de l'histoire racontée. La raison en est évidemment que faire un film, pour un amateur, c'est d'abord résoudre une multitude de problèmes techniques et que cette préoccupation est tellement lourde, tellement absorbante, qu'elle a tendance à faire passer le contenu du film, le propos, au second plan. Mais on aurait tort de penser que c'est la seule raison : faire du cinéma amateur, c'est d'abord prendre plaisir à faire du cinéma, à jouer avec l'objet caméra et à en déplier toutes les possibilités. Il en va de même pour la visionneuse, la colleuse, la table de montage. De plus, il y a une réelle jouissance à manipuler la pellicule ... on l'a oublié aujourd'hui avec le numérique. Même ceux qui ambitionnent de faire vraiment du cinéma sont pris au piège de cette fascination pour les objets qui permettent de faire le film et pour la technique. Du coup, ces films ne disent rien : ils ne sont pas faits pour ça.

⁹ Sean Cubitt, *The Cinema Effect*, MIT, 2004.

¹⁰ Roger Odin, « La question de l'amateur », in « Le cinéma en amateur » (R. Odin dir.), *Communications* n°68, Seuil, 1999, p. 47-90.

Ce qui est nouveau est qu'aujourd'hui nous sommes tous des amateurs : amateurs dans l'utilisation de l'ordinateur, du téléphone portable, des tablettes, des logiciels, etc.; du coup il ne faut pas s'étonner si les mêmes causes produisant les mêmes effets, l'intérêt pour le *faire* et l'objet qui permet ce faire finit pas nuire à la communication de contenus. On le voit bien avec la façon dont les usagers se comportent avec leur téléphone portable ; je me mets dans le lot : je tire des centaines de photos, je prends de multiples vidéos, avec comme seul but de prendre des photos et des vidéos peu importe le contenu ; très souvent, je pianote fébrilement sur le portable simplement pour le plaisir de voir « ce que je peux faire avec » et une fois explorées toutes les possibilités de l'appareil, il ne me reste plus qu'à changer de modèle

Du *making of* généralisé

Jusque-là, j'ai mis en évidence des cas où c'est la relation au matériel et à la technique qui conduit à la limitation de la production de sens, car c'est en effet le cas le plus massif en ces temps où la production de sens se fait de plus en plus souvent via une machine, mais la raison peut aussi être d'un autre ordre. Ainsi, il s'en faut de beaucoup que la lecture génétique fonctionne toujours au bénéfice de l'œuvre ; la focalisation sur n'importe quel paramètre ayant contribué à la naissance du texte (références biographiques, sources diverses, travail stylistique, esthétique, etc.), peut conduire au contraire à une limitation de l'intérêt pour le contenu. Dans *Exit le fantôme*, Philip Roth déplore ainsi que « les journalistes culturels ne s'intéressent pas vraiment aux livres, à ce qui fait la singularité de la fiction, mais préfèrent parler autour, chercher le petit détail biographique, la supposée source de tel ou tel propos et noient le livre sous de telles considérations »¹¹. Un exemple à la fois génial et caricatural de cette limitation de sens par focalisation sur le *making of* est donné par le texte d'Edgar Poe *The Philosophy of composition* à propos du poème *The Raven* (*Le corbeau*). La rédaction du poème y est présentée comme un pur problème d'esthétique à résoudre. Le titre a été judicieusement modifié par Baudelaire : *La genèse d'un poème*¹². Il s'agit, en effet, d'un démontage systématique *a posteriori* de l'écriture du poème par son auteur ; tout y est décrit comme intentionnel, réfléchi, pensé, pesé, posé, argumenté (la longueur : une seule séance ; la visée : le Beau ; le ton : la tristesse ; le choix d'un refrain avec une analyse phonétique de l'expression « *never more* » ; le choix de son énonciateur : le corbeau, etc.). Au final, le

¹¹ in *Le Monde*, 3 octobre 2009.

¹² Edgar Allan Poe, « La genèse d'un poème », in *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, La Pléiade, texte établi et annoté par Y. G. Le Dantec, Gallimard 1951, p. 979-997.

poème se voit réduit à un « effet ». C'est Edgar Poe lui-même qui le dit : « Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un *effet* à produire »¹³ ; le terme revient d'ailleurs à plusieurs reprises dans le texte. Certains ont vu dans ce texte une mystification (« a mere hoax ») ce qui semble confirmé par l'auteur dans une lettre, si l'on en croit Yves Le Dantec qui en a fait l'édition pour la Pléiade : « C'est une malédiction pour un certain ordre d'esprit qu'il ne puisse jamais se satisfaire de la conscience de sa capacité à faire une chose : il lui faut à la fois savoir et montrer comment elle a été accomplie » (*Marginalia*, chapitre CXVIII)¹⁴. Une chose est certaine, cette lecture (toute fascinante qu'elle soit) limite le sens du poème qui est en lui-même bien plus riche.

Conclusion : pour la création du mode du making of

On connaît mes réticences devant la tentation de multiplier les modes de production de sens ; toutefois, face à tous ces exemples, il me semble justifié de proposer la construction d'un nouveau mode : le mode du making of. Le remarquable, en effet, dans tous ces cas est que le making of ne fonctionne plus comme une *opération* au service d'un mode de production de sens mais comme étant en lui-même l'objet de la production de sens. D'où cette définition : j'entends par mode du making of, un mode dans lequel la question du faire menace le contenu.

Ou de façon plus formelle :

1. niveau discursif : insistance sur la question « comment c'est fait ? ».
2. niveau des relations affectives : positionnement *méta-* conduisant à une approche plus cognitive qu'affective.
3. niveau énonciatif : construction d'un énonciateur davantage préoccupé par la question du faire que du dire.

¹³ p. 984.

¹⁴ Le Dantec, Notes, p. 1131.