

Ironie

Ironie

Ironie

Interrogation Critique et Ludique n°211 – Novembre/Décembre 2021

<http://ironie.free.fr> – ISSN 1285-8544

IRONIE : 51, rue Boussingault - 75013 Paris

Paradis Vidéo



Paradis Vidéo à Belfort – 5 décembre 1981

Ironie : Tu as assisté à plusieurs lectures sur le vif de *Paradis*. Est-ce à ce moment que tu as eu l'idée de filmer ces performances ?

Jean-Paul Fargier : Je me souviens d'une lecture pendant ou à la fin d'une séance du Club *Tel Quel*, qui se réunissait dans la salle de cette Institution sise en face de l'église de Saint-Germain-des-Prés. Une autre, à la Hune, au cours d'une signature de livre (lequel ?) par Sollers. Et de celle qui a eu lieu au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, que relate Denis Roche (description que j'ignorais)¹. Donc j'étais un des 39 présents (dont Sollers) qu'il a comptés là ce soir du 5 mars 1980, jour de l'accident de Barthes devant le Balzar.

¹ Dans son *Journal Temps profond* (2019), Denis Roche écrit, le 5 mars 1980 : « Je vais à l'Arc, le soir, assister à la lecture de Sollers. L'auditorium est éclairé a giorno, quelques personnes (nous sommes 39, y compris S.) répandues à l'une des extrémités de l'espèce de piscine moquettée de marron, S. à l'autre bout, très loin, assis à une table. (...) S. commence par dédier sa lecture à Barthes, accidenté, dont il souligne que cela semble provoquer partout l'indifférence, pour ne pas dire une légère "jouissance" (il me dira après, en aparté : "cela nous vise tous"). Il a raison (...). Et il enchaîne aussitôt sur une citation de Chateaubriand, dont il chantonne littéralement la ponctuation. Étonnant. *Paradis* suit, mitraillé, couiné, trompété, accéléré à la limite de l'audible, mais le tout très modulé. Pas longtemps, et très bien. »

La décision de filmer Sollers en train de dire/lire *Paradis* ne m'est pas venue pendant ces lectures, même si l'idée de le faire m'effleurait. Et je crois que personne n'a essayé d'enregistrer avec une caméra Sollers lisant *Paradis* en public durant la période (entre 1973 et 1980) au cours de laquelle il pratiquait cette démonstration. Performance courte, comme le note Denis Roche (une dizaine de minutes), destinée à conclure une intervention ou à amorcer un débat.

L'idée est née à la vue du spectacle à Beaubourg de Bob Ashley, auquel participait comme vidéaste un artiste américain, John Sanborn, dont j'avais commencé (dans les *Cahiers du Cinéma*) à chroniquer et commenter les créations, découvertes au Centre Culturel Américain, et j'en ai fait autant pour ce *Private Parts*, *Perfect Live*, d'Ashley, auquel il collaborait. Je l'ai toujours raconté ainsi, l'origine de *Paradis Vidéo*. Même à Mathilde Labardonnie (jeune journaliste qui m'a succédé au *Monde* à la chronique de l'art vidéo, et qui s'est empressée, dès qu'elle a obtenu ma place, de me descendre dans les articles qu'elle a été obligée d'écrire sur moi). Donc inutile d'affirmer fielleusement que je n'ai rien inventé avec *Paradis Vidéo*, je le proclamais moi-même. C'est en décrivant, pour le *Petit Journal* des *Cahiers du Cinéma*, le système Ashley/Sanborn, que j'ai commencé à me dire que ça serait intéressant de proposer à Sollers d'essayer de faire pareil.

Je lui en ai glissé l'idée, en juin 80, pendant un voyage à Bruxelles que nous avons fait ensemble pour entendre la diffusion sur l'antenne de la Radio (libre) Micro Climat de l'intégrale de la lecture de onze heures de *Paradis*, réalisée par Philippe Berling et Michel Gheude (les 11, 12, 13, 14 et 15 mars). J'avais eu vent de cet enregistrement par leurs auteurs en personne, des amis de longue date, surtout Gheude, quand ils sont venus un soir dîner chez moi pendant leur semaine de travail à Paris. Et je m'en étais réjoui. Je leur avais promis d'aller entendre à Bruxelles la diffusion de cette intégrale – qui donnera peu après naissance à un coffret de onze cassettes, édité par les Éditions du Purgatoire, créées pour la circonstance.

Si j'y suis allé avec Sollers, par la même voiture (la sienne probablement), c'est que depuis quelques mois je m'étais à nouveau rapproché de lui.

Car nous nous étions un peu éloignés l'un de l'autre, après une période d'intenses réunions, vers 70/72, entre *Tel Quel* (représenté par Sollers et Pleyne), les *Cahiers du Cinéma* (représenté par Comolli et Narboni), *Cinéthique* (représenté par Leblanc et moi-même), auxquelles se joignaient parfois Devade et Louis Cane au nom de *Peinture-Cahiers Théoriques*, revue émanant du groupe Supports/Surfaces. Nous travaillions alors à rédiger un Manifeste anti-révisionniste, dirigé contre les intellectuels du PCF et leurs revues, *Nouvelle Critique*, *La Pensée*. Nous étions tous alors de fervents admirateurs de la Chine.

Le rapprochement entre toutes ces revues a éclaté avec l'éparpillement des maoïstes, plus ou moins à la suite de la mort de Mao (9 septembre 1976) mais il avait déjà commencé suite aux critiques de Simon Leys et autres déconstructeurs du stalinisme du PC chinois.

Fin 73, j'ai quitté *Cinéthique* (auquel je reprochais son dogmatisme esthétique et son stalino-maoïsme grandissant). Et j'ai commencé à faire de la vidéo militante proche de certaines luttes (à rebours des principes rigoristes stérilisants théorisés dans *Cinéthique*) et à écrire un roman policier/politique sous l'influence des polars anars de Manchette et Guégan, *Atteinte à la fiction de l'État*. Un roman romantique (mettant en scène les luttes à Prague contre l'occupant russe après août 68 et en Grèce contre les colonels), assez éloigné des canons littéraires proclamés par *Tel Quel*.

Mais je n'avais pas perdu complètement le contact avec Sollers : nous reliait notre relation à Jean-Daniel Pollet et à *Méditerranée* en particulier. Qui nous poussait à nous envoyer des petits signes d'intelligence de temps en temps. Sans plus. Sauf que quand même, si, et c'était beaucoup, j'avais produit en 70 dans *Cinéthique* une analyse de *Méditerranée* qui comparait ce film (et son texte) à *Nombres*, article que Sollers avait beaucoup apprécié. Et il était venu, à mon invitation, parler à Vincennes, de son rôle dans le film de Pollet et de mon analyse. À la suite de quoi, j'avais été nommé chargé de cours. Donc nous avions des relations personnelles qui débordaient les relations institutionnelles établies par le consortium comploteur des 4 revues d'avant-garde.

Par exemple, j'avais envoyé à Sollers mon roman *Atteinte à la fiction de l'État*, édité en mai 78 par Gallimard. Et quand il a quitté le Seuil pour Gallimard, je lui ai lancé : « Bienvenue à la maison ! »

Peu avant la sortie de ce roman (publié dix ans après mai 68, pas un hasard, mon héros étant un petit soldat de Mai, amoureux d'une tchèque, membre du Printemps de Prague), je suis rentré aux *Cahiers du Cinéma* en novembre 77, où Daney m'a demandé, outre mes critiques de films, d'écrire sur la vidéo : « Puisque tu en fais, parles-en. »

Je me suis mis alors à tenir une chronique mensuelle de toutes les manifestations de cette façon nouvelle de produire des images animées : que ce soit par des militants (nouvelle floraison de films politiques) ou par des artistes (art vidéo, essais poétiques, performances, installations).

On n'était pas nombreux à s'intéresser à la vidéo pour en rendre compte. Parmi les rares journalistes qui publiaient quelquefois un article sur ce sujet figurait Raphaël Sorin (grand ami de Wolf Vostell, co-fondateur avec Nam June Paik de l'art vidéo au sein du mouvement Fluxus). Cela nous avait rapprochés et nous nous sommes trouvés associés pour réaliser une interview de Nam June Paik filmée en vidéo, *L'Arche de Nam June*. Vidéo co-signée aussi par Danielle Jaeggi qui en avait assuré les prises de vue. Sorin en avait établi le système de questions : *by chance* (hommage aux pratiques de John Cage), une pile de cartes comportant un nom (Cage, Valéry, Mac Luhan, Times, Space, Shigeko, Maciunas, etc.) que Paik tirait au hasard avant de se lancer dans une nouvelle divagation brillante.

C'est à la suite de cette vidéo que Sorin m'a proposé deux autres sujets à filmer : un entretien de lui avec Bernard Frank (tourné dans la maison de Françoise Sagan et qui s'intitulera *Bernard Frank est insupportable*) et une rencontre entre Guégan et Sollers.

Sollers, le retour. L'entretien s'est déroulé chez nous (Danielle Jaeggi et moi). Guégan, que j'avais connu à Vincennes en 1969 (octobre ou novembre), avait écrit quelques lignes élogieuses sur mon roman dans *Le Nouvel Obs*, puis m'avait fait entrer au comité de *Subjectif* qu'il avait fondé avec Sorin et Olivier Cohen. Et enfin, il m'avait passé commande d'un livre sur la Nouvelle Droite, pour les Éditions du Sagittaire. Ce sera *Les Bons à rien*, qui sortira, après la fermeture du Sagittaire par les Éditions Grasset dont c'était une maison-annexe, chez Les Presses d'aujourd'hui qui était une maison-annexe des Éditions Gallimard.

Je crois que c'est pendant le tournage de *Sollers et Guégan ont deux mots à se dire* (sorti sous ce titre à l'Action République que dirigeait Paolo Branco) que s'est concrétisé le projet de partir à Bruxelles pour écouter l'émission fleuve de *Paradis* sur Radio Micro Climat.

Ce qui est sûr, c'est que c'est en faisant les cent pas dans la galerie de Bruxelles où se trouvait la librairie Macondo, qui patronnait l'opération (et qui sera par la suite, un ou deux ans plus tard, à l'initiative d'une séance de *Paradis Vidéo* à Bruxelles) que j'ai défié Sollers de faire pareil que Bob Ashley, et qu'il m'a répondu : « Pas pareil, mieux, beaucoup mieux. » C'était le dimanche de la finale de Roland-Garros et nous suivions le duel entre deux champions (Bjorn Borg et son « adversaire malheureux », Vitas Gerulaitis ; on était le dimanche 8 juin exactement ; c'est le cinquième titre que Borg remporte à Roland-Garros, sur six, tandis que, côté femmes, Chris Evert gagne à Paris pour la quatrième fois). Et comme je sais (tout le monde le sait) que Sollers joue au tennis (il se vante de battre Poirot-Delpech, le critique du *Monde*), je lui propose que dans le spectacle vidéo de sa lecture on le voit la raquette en main courir sur terre battue, monter au filet ! Car il faudra des images, beaucoup d'images, pour nourrir les écrans qui soutiendront sa performance.

Mais on n'en est pas encore là. Il faut trouver un producteur pour financer cette aventure, et un lieu d'accueil. Il n'y en a pas cent cinquante ni même dix. Mais un seul. Le Centre Pompidou. Beaubourg, pendant le Festival d'Automne précédent, a déjà accueilli Bob Ashley, il devrait ouvrir les bras et sa scène à Sollers. Contacté à l'automne 80, Alain Sayag, conservateur responsable du Département Photo, auquel a été confiée aussi la gestion des films expérimentaux et de l'art vidéo, accepte tout de suite ma proposition, débloque un budget et propose une date de programmation (dans un an), et un cadre : ce sera la Revue Parlée (dont le responsable, Blaise Gauthier, est un chaud partisan des avant-gardes littéraires en général et de Sollers en particulier, qu'il a invité déjà plusieurs fois). Cela fera partie des créations que le Centre, grâce à son studio vidéo très bien équipé, produit depuis ses débuts (dont le plus bel exemple est la série de spots de Bob Wilson intitulée *Vidéo 50*).

On a donc un an devant nous pour se préparer.

Sollers propose (*exige* mais Sayag et moi-même en sommes ravis) de tourner à Venise mi-septembre (je découvrirai plus tard que c'est pendant son séjour annuel avec Dominique Rolin). Formidable. J'ajoute qu'il faudra que je fasse, avec ou sans lui, des images à Paris (tennis, cloître de Port-Royal, piano chez lui, jardin de l'Observatoire, etc.). D'accord. On fera ça à son retour de l'île de Ré, fin août, début septembre.

Comme caméraman, j'exige (à mon tour de poser des conditions vis-à-vis de Beaubourg) de ne pas tourner avec les techniciens du Centre (réputés chiants et, pire, incompetents, en réalité ils sont très sympathiques et minutieux mais très à cheval sur les principes syndicaux ; je ferai par la suite, à commencer par *Sollers au Paradis*, plein de réalisations heureuses et magnifiques). Je propose à la caméra Jean-François Dars et sa compagne (au son) Anne Papillault, amis de Chris Marker, pionniers de la vidéo, considérés

comme d'audacieux utilisateurs de la Paluche de Beauviala, une caméra vidéo miniature Noir et Blanc très performante (dont on finira, Danielle et moi, par leur racheter l'exemplaire qu'ils détiennent). Le problème c'est que les techniciens de Beaubourg, évincés, demandent à vérifier que nos techniciens ont bien une bonne caméra et qu'ils savent s'en servir aussi bien qu'eux. Ça c'est un problème, un os même. Car nos amis possèdent une caméra Sony monotube, donc un appareil légèrement dépassé techniquement par les Ikégami tri-tubes dont se glorifie le studio de Beaubourg. On se débrouille (Alain Sayag aidant) pour faire échouer le rendez-vous de contrôle et on partira tourner avec la monotube. Au retour de Venise, les images ramenées sont si belles que les techniciens tatillons ne soupçonneront jamais qu'elles sont sorties d'un seul tube ; ils voudront même substituer à leurs imbattables Ikégami des caméras de la même marque, mais au fait quelle marque ? ! On devra inventer le nom d'une caméra introuvable en France et bien sûr tri-tube, achetée par nos amis dans un comptoir d'aéroport d'un lointain royaume arabe (fable digne des *Mille et Une Nuits*)...

Ces péripéties oiseuses me conforteront dans l'idée que la technique, en art, n'est pas la chose la plus importante, il faut surtout savoir s'en servir habilement. On peut faire des prouesses avec des instruments momentanément jugés dépassés (mais par qui, au nom de quoi ?).

Et avec Sollers et Venise, on n'était pas dépassé mais en avance ! À la pointe de l'invention dans la figuration, le contre-point, la surprise à jet continu : musique des gestes répondant à la musique des mots, couleurs versus couleurs. Sollers, ça se voit, s'est régalé de se mettre en scène dans ses lieux vénitiens favoris. De même à Paris, il s'est prêté joyeusement à toutes les postures, plaisanteries, pitreries même, que je lui suggérais (en écho à son déchaînement de libertés rythmiques). Grimaces devant des miroirs déformants, courses tennistiques, improvisations musicales, actions en studio (papier incrusté de son visage qui brûle dans ses mains, marche bras écartés bougeant comme des ailes d'oiseaux, silhouette qui sera plus tard emplie de paysages vénitiens captés depuis l'avion qui nous y amène ou depuis un vaporetto glissant dans des canaux).

J'arrive au montage avec un stock d'images assez considérable. Mais il en faut pas mal pour remplir six écrans pendant une heure. Soit, donc, six heures d'images, pleines de rimes et de résonnances. Jamais concomitantes, illustratives, redondantes par rapport au texte. Mais au fait, quel texte ? Que va-t-il lire, Sollers, quelles pages de son *Paradis* (dont on sait que la totalité lui a pris onze heures) ?

Surprise, révélée seulement au moment où je commence à monter : ce ne sera pas un extrait de *Paradis I* ; ce sera le début de *Paradis II*. Car il existe maintenant, une suite au premier volume de *Paradis*, publié au Seuil, au début de 1981. Une suite qui paraît en feuilleton dans *Tel Quel*, et qui n'est pas encore achevée. Dont Sollers ignore sans doute quand il y mettra un point final. *Paradis II* paraîtra chez Gallimard, en mars 1986.

Ce que Sollers fera entendre sur scène ce sont les premières pages de cette suite inédite (en volume). Je crois qu'il m'a donné ces pages (photocopiées dans *Tel Quel*) seulement après le tournage. J'ai tourné en pensant à ce que contenait *Paradis I*. Qui n'a pris ce n° que lorsque le volume 2, beaucoup plus court, a été publié. J'ai tout tourné dans une visée globale du texte et non en relation avec tel ou tel passage, fragment. J'essayais de trouver des notes visuelles qui pourraient entrer en résonance avec n'importe quel passage du texte.

Ironie : Comment as-tu décidé du nombre (8) et du dessin (un cercle) formé par la place des télévisions dans l'espace ? Et du jeu des images entre elles ? Cela venait-il de tes expériences dans l'art vidéo, de la connaissance que tu avais de Nam June Paik et d'autres artistes ?

J.-P. F. : Dès le départ, je savais qu'il y aurait plusieurs écrans vidéo, ou moniteurs, des grands postes de télévision. Et que ces écrans dessineraient une forme symbolique, et même architecturale. Renvoyant à l'architecture religieuse (*Paradis* étant totalement traversé par une pensée religieuse d'origine chrétienne, une pensée théologique, historique, très érudite). J'avais tracé deux formes : un cercle et un carré que dessineraient mes huit images. Le cercle évoquerait une rosace ; le carré, un cloître. Et j'imaginai qu'il y aurait deux parties égales dans *Paradis Vidéo*. Une demie heure Sollers dans un cercle, et puis une demie heure dans un carré. J'ai vite dû choisir tant cela aurait été compliqué, lourd, de transformer le cercle en carré (il aurait fallu deux scènes, avec donc 2 fois 8 postes déjà installés, et c'est les spectateurs qui se seraient déplacés en même temps que Sollers passant d'une scène à l'autre)...

Donc ce fut le cercle, l'esquisse d'une rosace... Il y en a quelques-unes, de rosaces réelles prises à Notre Dame. De même, il y a des images de cloître, celui de l'hôpital de Port-Royal en face duquel Sollers habitait et où il avait l'habitude d'aller s'aérer, marcher...

Dans l'histoire de l'art vidéo, que je commençais à connaître, il existait des installations qui formaient une figure géométrique par la disposition de ses écrans. Par exemple, dès 1965, avec *Moon is the oldest TV*, Nam June Paik aligne les diverses phases de la lune sur une douzaine de téléviseurs (dont il a dérégulé le faisceau lumineux en intervenant directement dans le tube cathodique, qui donne originellement une image ronde et non rectangulaire ; pour avoir un écran rectangulaire il faut brider l'image). Au début des années 70, Ira Schneider, un ami de Paik, s'amuse à reproduire les 24 fuseaux horaires de notre Globe terrestre en répartissant 24 moniteurs sur un cercle, et chacun de ses écrans montre des images qu'il est allé filmer à travers le monde dans 24 lieux différents. Après *Timezones*, il récidive dans le formalisme géographique avec *Manhattan is an Island* (1977), distribuant une vingtaine de moniteurs posés sur le sol afin de reproduire la forme de cette île où se trouve New York, chaque écran offrant des images prises dans les divers quartiers de cette ville. Autre exemple : Catherine Ikam et son *Homme de Vinci*, qu'elle avait exposé dans le hall du Centre Pompidou, tête, torse, pieds, jambes, bras multiples, anatomie figurée par des postes disposés dans l'espace dans une visée anthropomorphique. J'avais connaissance de ces exercices mais ce n'est pas à eux que j'ai pensé quand je me suis lancé dans la création de *Paradis Vidéo*.

Il faut noter qu'avant ce spectacle d'une heure réalisé avec beaucoup de moyens, je n'avais signé, hormis l'interview de Paik (colorisé après montage avec le Spectron de l'École des Arts Décoratifs), que des documentaires militants (sur des grèves sauvages) et des clips ironiques (sur l'URSS, sur Georges Marchais) regroupés sous le titre *Notes d'un magnétoscopeur* (consistant à pirater des émissions de télé et à les chambouler). Même l'entretien de Sorin avec Frank et le dialogue entre Sollers et Guégan, je les avais « produit », initié, monté au besoin, mais je les laissais signer par Danielle Jaeggi, qui était réalisatrice patentée (ancienne élève de l'IDHEC) et qui en assurait l'image (à la Paluche). Grand merci donc à Alain Sayag qui, après avoir repéré et programmé mes *Notes d'un magnétoscopeur* à la Biennale de Paris (où mes clips satiriques anti-télé étaient exposés en même temps que des œuvres de Paik, de Viola, de Klaus von Bruck et autres célébrités de l'art vidéo naissant), m'a fait confiance pour ce « gros coup » qu'était *Paradis Vidéo*.

Le vidéaste qui a influencé mon travail sur *Paradis*, je l'ai déjà dit ici, écrit ailleurs, c'est John Sanborn, que j'avais vu travailler, à deux caméras, avec sa compagne Kit Fitzgerald, sur le spectacle de Bob Ashley au Festival d'Automne, en décembre 1980. J'avais analysé dans les *Cahiers* (n° 318) le système formel mis en œuvre dans la partie visuelle de la performance de Robert Ashley, à laquelle j'avais assisté (au moins deux fois). J'avais remarqué que dans leurs images pré-réalisées et diffusées sur des grands écrans, une figure géométrique singularisait chacun des actes de cet opéra (opéra oui car Ashley chantonnait et un pianiste, Blue Gene Tyranny, lui aussi sur scène, accompagnait continuellement sa psalmodie). Des figures simples stigmatisaient les diverses parties : une diagonale, une croix, un cercle, deux parallèles, une horizontale, etc. C'était discret et insistant à la fois, pour qui avait l'œil aiguisé à détecter ce genre de *chiffre*. Et le travail de Sanborn et Fitzgerald pendant le spectacle où ils produisaient des images en direct, caméras à l'épaule, très mobiles donc, variant constamment leurs places, leurs angles, consistait, m'a-t-il vite semblé, à prendre ces figures géométriques comme une partition à suivre pour filmer les quatre personnes présentes sur la scène. Oui 4, car outre Ashley et Blue Gene Tyranny, il y avait deux autres performers, une actrice et chanteuse, Jill Kroesen, et un acteur musicien (percussionniste), David Van Tieghem (qui intervenait aussi dans les images pré-filmées au milieu des paysages agricoles ou urbains de la Corn Belt, les régions céréalières des USA). Les images de ces quatre corps (gestes, postures) cadrés en direct par Sanborn et Fitzgerald dessinaient des lignes ou des courbes qui faisaient écho aux lignes et courbes des images des lieux réels (champs, routes, hangars, banques, bars, rues) sur lesquels le texte d'Ashley proposait des descriptions, des fictions.

Quand j'ai imaginé ce que pourrait être *Paradis Vidéo*, je me suis inspiré de ce dispositif mis en œuvre par Ashley et ses partenaires. Mais je n'avais pas l'intention d'imiter leur formalisme excessif. Il fallait formaliser l'accompagnement de la lecture de son texte par Sollers mais avec souplesse et davantage de simplicité. Voilà comment j'en suis arrivé au cercle (et au carré) et à des images qui riment dans l'espace en toute liberté. Je n'étais pas obsédé par la géométrie des plans pendant le tournage avec Sollers (à Venise, à Paris), on verrait bien après, au montage. Il y a toujours des *lignes* qui s'imposent dans une image, il y a

aussi les rimes de couleurs, de mouvements. Voilà pour les images préenregistrées. On suivait Sollers dans Venise et il nous montrait des lieux, des sculptures, des détails architecturaux, certaines fois il proposait une action : saluer le buste de Dante, enjamber un lion de pierre, s'adosser à un puits, franchir un pont, ou, plus inattendu, s'allonger sur un banc de pierre au bord de la lagune et soudain bondir – ressusciter, etc. Pour l'impact du direct, puisque je voulais évoquer un JT (*Paradis* comme journal télévisé après l'*Apocalypse*, c'était ma définition), j'ai installé à la base du cercle deux écrans reproduisant le visage de Sollers en train de lire. L'un capté par une caméra couleur réaliste, l'autre par une paluche en noir et blanc mais colorié (peint) électroniquement. J'assurais le filmage avec la caméra « normale », posée sur un pied. Danielle Jaeggi filmait à la Paluche et son image rentrait dans un Colorizer et sortait repeinte en couleurs psychédéliques. J'avais invité Marcel Dupouy, inventeur d'un Colorizer, à opérer tous les soirs à Beaubourg avec sa machine magique. Et puis, quand on a entamé la tournée française puis mondiale, je lui ai acheté un Colorizer et c'est moi qui repeignais en direct la tête de Sollers.

Ironie : Cette tournée, elle débute quand ? Elle dure combien de temps ?

J.-P. F. : J'ai des souvenirs inégaux selon les lieux. Je n'ai jamais fait le récit systématique de cette tournée, lieu après lieu. On est dans la répétition d'un show bien rodé. Chaque séance se détache cependant par un trait précis, une petite variation. J'ai oublié dans quel ordre les séances se sont enchaînées : si Bruxelles a eu lieu avant ou après Milan, Rennes après ou avant San Sebastian. Je n'ai pas gardé beaucoup de documents, d'affiches par exemple ou de coupures de presse de ces événements, qui pourraient me permettre de les dater et de les classer chronologiquement. Mais ce n'est pas très important : ce qui compte c'est le mouvement d'ensemble, la vague qui se propage pendant près de deux ans à partir de la création de *Paradis Vidéo* à Paris au Centre Pompidou en décembre 1981. Les 14, 16, 17 et 18. Je viens d'en retrouver les dates dans une annonce que j'avais publiée dans les *Cahiers du Cinéma* (n° 330, décembre 81)². Dans ma mémoire, il y avait eu une dizaine de dates. Mais la mémoire exagère souvent.

Pour être précis, il faut dire que les deux premières séances n'ont pas eu lieu à Paris, mais à Orléans et à Belfort. Comme on teste un spectacle avant sa vraie première.

La première « avant-première » s'est produite à la Maison de la Culture d'Orléans. Fin novembre ou début décembre. J'avais noué des relations avec cette institution une dizaine d'années plus tôt, parce qu'un ami y avait la charge de son secteur cinéma (il s'appelait Dominique Fournier). En 69 ou 70, cet ami, qui deviendra plus tard directeur de programmes à France 3, avait organisé une projection d'*Un film comme les autres*, le film de Godard sur Mai 68. Film dont Godard avait confié la diffusion à *Cinéthique* (et nous l'avons en effet baladé un peu partout en province). Parfois Godard venait avec nous et participait au débat. C'était le cas à Orléans. Bon, c'est une autre histoire (mais pas tellement, il y a comme une continuité, j'y songe aujourd'hui, entre la virée Godard/*Cinéthique* post-68 et la tournée Sollers/Vidéo du début des années 80). Puis, coup de chance, quand cet ami quitte la Maison de la Culture (pour aller à France 3), c'est un autre ami qui lui succède, Pierre Muller. Et avec lui Orléans devient un lieu phare de la création vidéo, la Maison de la Culture s'étant équipée d'un véritable studio de télévision. J'y avais mes habitudes pour terminer certains montages, animer des projections, etc. Tout naturellement, Pierre Muller, quand je lui parle du projet *Paradis*, me propose de venir le montrer à Orléans, et si je veux, avant tout autre lieu, ce sera son baptême du feu. Bonne idée. On testera à Orléans l'efficacité du dispositif, la pertinence du montage des 6 bandes préparées et l'impertinence des deux écrans en direct. Voilà. La séance a eu lieu. Les techniciens avaient installé les écrans au milieu de la grande scène, sur une structure – en métal ou en bois, avec des socles ou en utilisant les suspensions des cintres ? Je ne sais plus, je n'ai aucune photo de ce spectacle. Tout ce dont je me souviens, c'est qu'après le débat avec le public, une spectatrice est allée prendre un verre avec Sollers et que le lendemain il nous a dit que c'était la fille de Jean Zay, le ministre de l'Éducation du Front Populaire.

Une deuxième avant-première a eu lieu à Belfort, le samedi 5 décembre 81. Ce fut pendant le Festival de Cinéma, que dirigeait Jeanine Bazin. Celle-ci, parce qu'elle avait lu mes articles sur la vidéo dans les *Cahiers du Cinéma* (qu'avait fondé son mari, André Bazin, faut-il le rappeler ?), venait de m'inclure dans son équipe comme programmeur d'une section vidéo, en tandem avec Jean-Marie Duhard, animateur vidéo du CAC (Centre d'Action Culturelle) de Montbéliard, la ville voisine. Belfort et Montbéliard, séparées par

² « De quoi s'agit-il ? Pas d'illustrer *Paradis* mais de brancher en regard du déroulement vocal (et vif) du texte fleuve un flot visuel qui lui fasse écho et loupe, coupe et ricochet » JPF – *Cahiers du Cinéma* – Décembre 1981.

une dizaine de kilomètres, collaboraient souvent ensemble. Outre toute une série de bandes vidéo d'auteurs divers, que j'avais fait (ou allais faire) connaître par mes articles, j'ai proposé de montrer mon travail en cours avec Sollers, qui devait être créé à Beaubourg. Duhard et Bazin acceptent avec enthousiasme de l'accueillir en avant-première. Sur le programme du festival, la page consacrée à *Paradis Vidéo* se vante d'en être le lieu de « création mondiale » – sans parler d'Orléans et en ne mentionnant le Centre Pompidou que comme producteur de la chose. Il est vrai que toute la dynamique des techniciens du CAC de Montbéliard (et au premier chef l'excellent Patrick Zanolli) et du Festival des Jeunes Auteurs de Belfort va être mise au service de cet événement pour en faire un moment éclatant.

Sollers est ravi de revenir à Belfort narguer ce Fort où il avait été emprisonné par l'Armée quand il avait refusé de partir en Algérie et dont l'avait tiré Malraux (il a raconté ce moment de sa vie souvent par la suite dans ses livres mais c'était la première fois que j'en avais connaissance, et par la bouche de Sollers et sur les lieux mêmes de son déroulement, émotion garantie et sarcasmes antimilitaristes de première bourre). Sur la page du programme consacrée à *Paradis Vidéo*, Sollers en photo à Venise, médite à califourchon sur un petit lion de pierre. Comme s'il tournait en dérision le grand Lion de Belfort, sculpté dans la falaise, sur laquelle est construite le Fort où Sollers a été détenu. Belle ironie de la fuite des ans...



Sollers durant le tournage à Venise des plans pour *Paradis Vidéo* dans le quartier de l'Arsenal

La structure portant les écrans était solide et un peu trop voyante (je le constate sur les photos) mais se fondait dans le noir dès que débutait la lecture. Tout s'est bien passé. Dans la salle il y avait le gratin de l'art vidéo français, invité par le Festival, et quelques cinéastes (dont Alain Cavalier, membre du Jury du Festival cinéma, qui ne ratait aucune séance de la section Vidéo, hors-concours, s'enthousiasmant pour ces petites caméras légères qu'il allait bientôt adopter).

Je voyais que la machine tournait bien : Sollers s'envolait dans sa lecture, les images se répondaient entre elles et nimbaient d'une aura mystérieuse ce flot de mots, de pensées, de verbes, de piques, de pirouettes, de formules, de citations, de coups d'épée, de métaphores, de rimes, de rires, d'onomatopées, bref de musiques. Bref, cette deuxième avant-première le confirmait : la machine Sollers + Vidéo roulait un train d'enfer !

Et puis ce fut la création proprement dite de *Paradis Vidéo* à Paris. Le Centre Pompidou l'avait annoncé dans son programme publié au début de l'automne. Il y a eu beaucoup de monde à chaque séance, tous les fans de Sollers, tous les adeptes de *Tel Quel*, tous les curieux d'art vidéo. Curieusement, je n'ai gardé aucun souvenir précis de ces quatre soirées. Sans doute parce qu'il ne s'est produit aucun incident. Les 6 images sortaient bien des 6 magnétoscopes, coulaient dans les téléviseurs. Les deux caméras envoyaient sans discontinuer les gros plans de Sollers en action. J'étais très affairé à contrôler le cadre de la caméra dont je m'étais chargé. Pas d'incident, non. Donc pas de souvenir saillant. Rien que des impressions générales.

La lecture se déroulait à un rythme trépidant. Les gens étaient soufflés par cette vitesse, heureusement surpris de comprendre quelque chose au texte, beaucoup de choses même, grâce à la ponctuation que Sollers introduisait par sa rythmique. Parfois ils riaient, surtout quand Sollers haussait le ton, accentuait un jeu de mot, chantonait ou imitait une trompette. Mais la tonalité de l'écoute était frappante d'intensité, de silence. Les gens sortaient ébahis de ce qu'ils avaient vu et entendu. Ah si, il s'est produit une ou deux fois une sorte d'incident, qui avait, je crois, déjà eu lieu à Belfort : au bout de 60 minutes, les écrans des 6 postes de télévision avec les images préparées s'éteignaient ; les cassettes qui les contenaient avaient une durée d'une heure et mes six montages duraient chacun une heure ; donc, arrivés en bout de course, plus rien. Et Sollers continuait à lire son texte, à lancer son fleuve de mots dans le noir, avec seulement les deux écrans allumés des images en direct, la normale et la colorisée, écrans (postes) qui étaient situés de part et d'autre de ses pieds. Avec sa tête là-haut faiblement éclairée par la lumière émanant de ces deux images, on avait un triangle de visages. C'était très beau, très impressionnant. La première fois c'est arrivé par hasard, cette fin dans le presque noir. Après, Sollers la recherchait systématiquement, parce qu'on avait dit que ça faisait une fin magnifique. Derniers mots, silence. Silence prolongé. La salle se rallume. Applaudissements. Sollers en nage (on avait vu les gouttes de sueur perler dans les gros plans). Rayonnant. Mystérieux. Triomphant. Joyeux. Vivace.

Après le spectacle, je me rappelle que nous allions, dîner avec quelques amis proches de Sollers au restaurant que tenait alors Jean-Pierre Coffe, de l'autre côté du Parvis de Beaubourg. Et particulièrement ce soir avec Jacqueline Leeschave et Henri, son compagnon, un mathématicien, fêru de Joyce (que j'incorporerai quelques années plus tard lisant trois minutes de *Finnegans Wake* dans mon installation *L'Échelle de Joyce*). Lui et Sollers s'entendaient comme *larrons en femmes*, pouffant en *a parte*, sous l'œil amusé de Jacqueline (spécialiste de danse et de Merce Cunningham), nous avons bu du Chasse Spleen. Un autre soir, nous avons failli être expulsés de la salle par Coffe, tellement Joan Logue, qui avait fait (ou allait faire ?) des « portraits vidéo » de Sollers et de Kristeva, riait fort, dérangeant les autres convives du restaurant branché.

à suivre...