

Patrice Hamel, Guy Lelong

Insupportable télévision¹

Sous ce titre, il s'agira, non de s'attaquer aux *programmes* de la télévision – programmes dont nous jugerions les contenus insupportables –, mais bien plutôt d'analyser les *fonctionnements* de la télévision – fonctionnements dont rien n'assure que ce ne sont pas eux, en fait, qui programment l'insupportable des contenus.

Démarche donc menée sur la fabrique d'un dispositif, et contraignant de revenir sur des mécanismes généralement considérés comme trop évidents pour qu'on s'y arrête, ou plutôt se faisant passer pour tels pour qu'on ne s'y arrête pas.

Aussi commencerons-nous par cette question : qu'est-ce que l'image² télévisée ?

A. L'invention du procédé : le direct télévisuel

Un dictionnaire l'atteste : la télévision, c'est d'abord « l'ensemble des procédés et techniques employés pour la transmission des images instantanées d'objets fixes ou en mouvement, après analyse et transformation en ondes hertziennes ».

Un ouvrage de vulgarisation l'explique : ce procès se déroule en trois phases.

1) L'image optique de l'objet à téléviser est analysée électroniquement à l'aide des cellules photo-électriques sur lesquelles elle est projetée, soit décomposée en une « mosaïque » de points, dont le courant affecté à chacun dépend de l'intensité lumineuse du point correspondant de l'image à reproduire ; plus précisément, la constitution de cette mosaïque, ou trame électronique, est l'effet du déplacement ultra-rapide, selon une série de lignes, d'un unique point, appelé *point explorateur*, et qui – à la différence près du mouvement – « joue en somme le rôle du carreau élémentaire de la typographie, ses dimensions devant être aussi petites que possible pour que le grain de la reproduction tombe au-dessous du pouvoir séparateur de l'œil³ » ; plus précisément encore, cette exploration est le résultat du déplacement continu d'un jet d'électrons, prenant en charge, l'un après l'autre, tous les points de la mosaïque où l'image à reproduire est projetée – procédé permettant de finalement distribuer sous forme de courant électrique l'image préalablement tramée,

2) Le courant électrique ainsi distribué, et répondant donc à l'image électroniquement tramée, est alors transformé en ondes hertziennes, puis transmis aux récepteurs,

3) Par inversion enfin du processus de transformation, le récepteur restitue sur un écran l'image tramée de l'objet ainsi reproduit ; plus précisément, la perception de cette trame – à laquelle sont soumises toutes les images de la télévision – est l'effet du *balayage* d'un point

1. Si cet article a été écrit à deux, sa conceptualisation revient à Patrice Hamel et sa part rédactionnelle à Guy Lelong.

2. Image seulement, car la dimension de cet article nous empêche d'envisager tant la question du son que celle plus importante encore de son rapport à l'image ; rapport qu'il faudrait pourtant libérer de l'enclos des redondances où la télévision le maintient.

3. Pierre Grivet, Pierre Herreng, *La Télévision*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1974, p. 18.

lumineux, correspondant exactement, en position et en intensité lumineuse, à la position et à l'intensité électrique du point explorateur.

Description qui pour n'être que technique n'en empêche pas moins d'aussitôt repérer les principales implications d'un dispositif.

Des trois phases en effet du direct télévisuel (1. décomposition par une trame photo-électrique de l'image optique de l'objet à téléviser ; 2. transformation en ondes hertziennes et transmission ; 3. restitution de la trame sur un écran), c'est principalement la première qui rend possible la reproduction télévisée d'un objet, car c'est bien la présence d'une *trame* à cet endroit du dispositif qui permet que le direct télévisuel soit *supporté*.

Mais dès lors que l'ensemble du procès se déroule instantanément et que la trame restitue donc seulement les informations qu'elle reçoit, le dispositif du direct interdit que tout calcul soit mené sur sa trame et, partant, que son support soit travaillé, ce qui revient à l'exclure ; pour le dire autrement, le direct télévisuel ressortit donc plutôt à l'*insupportable*.

Aussi, ce qui s'invente avec la télévision, c'est un *procédé de reproduction dont le support peut demeurer intégralement inentamé* ; plus gravement, c'est l'ouverture ainsi ménagée à ce qu'aucune résistance ne soit opposée à l'émission d'une information, à la réception d'un message. Dispositif idéaliste et manipulateur s'il en est, et dont rendait assez bien compte ce slogan naguère proposé par Jean-Luc Godard : « Si rien ne passe, c'est parce que tout passe⁴ » ; tout des messages indépendamment de leur teneur, rien d'un support et de la spécificité d'une pratique.

B. La dépendance du procédé télévisuel avec le cinéma

Nous pouvons donc le dénoncer : le direct télévisuel, faute de tenir compte de son support, se tient résolument à l'écart du lieu de sa pratique. Position en quelque sorte excentrique dont il convient de chercher la provenance. Dans cette optique, la préexistence du cinéma – premier dispositif audio-visuel – est peut-être éclairante, car la tentation dut être grande de le prendre pour modèle.

Aussi poserons-nous cette question : qu'est-ce que l'image cinématographique ?

Un dictionnaire l'atteste : le cinéma, c'est d'abord « un procédé permettant d'enregistrer photographiquement et de projeter des vues animées ».

Divers ouvrages l'explicitent : ce procès se déroule en trois étapes.

1) L'image de l'objet en mouvement à reproduire est décomposée par un appareil de prise de vues en une succession d'images fixes s'enchaînant, et mises en mémoire par impression photographique, soit par action de la lumière sur la couche sensible d'une pellicule,

2) Le développement ensuite des images mémorisées permet de constituer le film proprement dit, succession de photographies transparentes appelées photogrammes,

3) La succession des photogrammes, enfin, peut alors être projetée sur un écran à l'aide d'une source lumineuse ; et cette projection, qui est une projection d'ombres, s'effectue selon le procédé très simple du déplacement saccadé de la pellicule d'une part, de l'occultation de l'image pendant ce déplacement d'autre part ; processus dont le déroulement est suffisamment rapide pour qu'une image momentanément fixée persiste sur la rétine lorsque la suivante vient s'y imprimer, pour que l'illusion du mouvement soit donc produite.

Description qui pour n'être que technique n'en empêche pas moins, à nouveau, d'aussitôt repérer les principales implications du dispositif.

4. In *Six fois deux*, série que réalisa J.-L. Godard en 1967 pour Antenne 2.

Des trois étapes en effet du procédé du cinéma (1. prise de vues ou tournage ; 2. développement de la pellicule ou des photogrammes ; 3. projection de la succession de photogrammes), c'est assurément la seconde qui rend possible la figuration cinématographique d'un objet en mouvement, car c'est bien la constitution d'une *pellicule* à cet endroit du dispositif qui détermine un *support* au cinéma.

Aussi, puisque l'ensemble du procès se déroule par étapes ou phases *successives*, le dispositif du cinéma autorise-t-il (laisse-t-il le temps) qu'un calcul soit mené sur chacune d'elles, et surtout qu'un travail spécifique – autre que le processus du développement, inévitable mais instrumental – soit effectué sur le support. Contentons-nous de l'indiquer, ce travail est de deux sortes :

1) au moment du développement de la pellicule, maintes transformations et contestations peuvent être apportées à l'image : ce sont des travaux de laboratoire,

2) lors de l'agencement des différents plans (un *plan* étant la suite des photogrammes résultant d'une prise de vues effectuée sans interruption), maints rapports peuvent être construits : c'est le travail du montage. De ces rapports, explicitons ce premier résultat : *la perturbation, la transformation de l'effet de sens des plans, voire des photogrammes*. Davantage, si l'on postule que l'écriture cinématographique passe principalement par le calcul d'un agencement, celui de ses photogrammes projetés, alors ce calcul peut entraîner en retour les conséquences les plus inattendues sur le lieu même du tournage ; mieux, c'est l'articulation menée sans censure d'un niveau à l'autre (tournage, image, montage) qu'un cinéma se doit de construire pour être conséquent.

C. Le retournement du cinéma par la télévision

Rappelons-le : le principe du direct, constitutif du départ de la télévision, prédisposait cette dernière au pire : la transmission sans résistance d'un discours imposé, plaçant le spectateur dans cette alternative : s'assujettir ou refuser. À l'inverse, le travail de montage, par quoi s'achève le processus du cinéma, prédisposait ce dernier au mieux : la transformation exhibée des référents convoqués, offrant au spectateur la lisibilité d'un jeu de rapports où s'impliquer à distance.

Cependant, prenons garde de ne pas rabattre les prédispositions d'un dispositif au dispositif lui-même. Car, assurément, la télévision n'est pas prédestinée, de manière inéluctable, à un quelconque état du pire : la fin de notre article s'y attachera ; et, assurément, le cinéma ne parvient pas davantage, comme par évidence, à un quelconque état du mieux – la quasi-totalité de la production commerciale récente suffit, d'ailleurs, à persuader du contraire – les temps sont loin, voire interdits, où le cinéma se plaisait à désigner les opérations qui le produisent. À cet égard, nous risquerons cette hypothèse : cette dégradation du cinéma – au point de faire croire à beaucoup que le cinéma, c'est en quelque sorte la vie – ne serait-elle pas l'une des conséquences les plus néfastes de la transparence de la télévision ayant, par effet de retour, livré le dispositif dont pourtant elle dépend à un bâclage certain ?

Mais revenons au départ, au moment où s'invente le direct télévisuel, car nous sommes maintenant en mesure de le confronter au dispositif du cinéma.

Nous l'avons indiqué : en terme de travail, le cinéma se divise en trois : *le tournage, l'image, le montage* ; et à chacune de ces étapes correspond un instrument : la *caméra* en tant que *visualisant* l'image, la *pellicule* en tant que *supportant* l'image, le *projecteur* en tant que *visionnant* le montage. Aussi est-il aisé d'y rapporter (voir le tableau) les trois instruments du direct télévisuel : la *caméra*, la *trame*, le *téléviseur*, puis les opérations qui y correspondent : la *captation*, la *transmission*, la *réception*.

CINÉMA	OPÉRATIONS	tournage	image	montage
	INSTRUMENTS	caméra	pellicule	projecteur (+écran)
		PRISE DE VUES	SUPPORT	VISIONNEUR
TÉLÉVISION	INSTRUMENTS	caméra	trame électronique	téléviseur
	OPÉRATIONS	captation	transmission	réception

Construction paraissant peut-être trop minutieuse, mais permettant d'achever la dé-construction d'un dispositif qui lui ne s'embarrasse guère de minuties :

1) Car il est alors aisé de le comprendre, à la suite du cinéma, le direct télévisuel comporte trois opérations ; mais si dans le premier cas – celui du cinéma –, elles sont *dissociables* parce qu'effectuées *séparément*, dans le second – celui de la télévision –, elles sont *indissociables* parce qu'effectuées *simultanément*.

Cependant, les dispositifs demeurent suffisamment similaires pour faire accrédi-ter l'idée que la télévision serait une variante du cinéma, et que sa particularité serait son mode de livraison... à domicile ; discours souvent tenu et dont l'inexactitude permet de masquer ce dont elle procède plutôt : l'insidieux *mélange* des opérations du cinéma.

Ou, pour le dire autrement, la cause que plaide d'entrée de jeu la télévision, c'est la confusion.

2) Ce que notre tableau est ensuite en mesure de faire comprendre, c'est que le direct télévisuel se rabat intégralement sur ce qui correspond au tournage cinématographique, car, ainsi que nous l'avons montré, aucun travail spécifique ne peut être attaché à la trame, et pas davantage au téléviseur, si bien que transmission et réception sont, en fait, des opérations muettes. Réduction dont il découle que c'est seulement lors de la *captation* – opération dont l'instrument est la caméra – qu'un calcul peut être mené ; plus explicitement, que c'est seulement sur les cadrages, angles de prises de vues, déplacements des caméras, etc., qu'un agencement peut être effectué.

Ou, pour le dire autrement, à plaider intégralement la cause du tournage, ce que le direct télévisuel fait indirectement subir au cinéma, c'est une amputation.

Mais de cette prédilection de la télévision pour le seul tournage, il résulte quelques effets.

Nous l'avons montré au début de notre article : avec le direct télévisuel, ce qui s'in-vente, c'est un procédé de reproduction dont le support demeure intégralement intact.

La confrontation avec le cinéma permet de le faire comprendre : avec le direct télévisuel, *c'est de la reproduction d'un tournage qu'il s'agit*.

Or ce tournage peut être de deux sortes.

Il peut rendre compte de tel événement ressortissant au réel ; c'est le cas par exemple du journal télévisé, de la retransmission d'une rencontre sportive, d'une émission de variétés.

Mais il peut aussi mettre en scène telle aventure ressortissant à la fiction : c'est le cas par exemple des dramatiques télévisées.

Dans le premier cas, le tournage est entièrement assujetti à l'événement dont il rend compte ; dans le second, il l'est encore si l'aventure qu'il met en scène est déterminée indé-

pendamment de lui ; mais il se peut aussi que ce soit l'agencement calculé des différents paramètres du tournage qui produise la fiction et, partant, *libère de son assujettissement la première opération du dispositif télévisuel*. Alternative donc proposée au réalisateur, qui tranchera dans un sens ou dans l'autre selon qu'il cautionne le pire dans le pire, ou tente le meilleur dans le pire.

À cet égard, dans l'optique d'un tournage calculé, une question s'avère d'importance : celle de la désignation de ce calcul. Or, l'on pourrait être enclin à penser que l'apparition, peut-être, d'une caméra sur l'écran d'un téléviseur saurait répondre à cette tâche, mais ce serait manquer ce qu'il convient de plutôt voir.

Si l'émission de télévision ressortit à la fiction (dramatique, pièce de théâtre, etc.), l'intrusion d'une caméra, assurément, va contester la vraisemblance de la représentation, et donc produire une rupture d'ordre fictionnel (*et seulement d'ordre fictionnel*) – à moins bien sûr qu'au cours de la fiction ne viennent s'inscrire les multiples aventures d'un tournage...

Mais si l'émission ressortit au réel, une telle apparition, à l'inverse, va renforcer la réalité de l'événement, car, si assister à la *retransmission* en direct d'un événement authentifie déjà ce dernier comme réel, assister qui plus est à la retransmission du *tournage* de cet événement fournit en quelque sorte la preuve de sa réalité. Preuve qui n'est certes qu'un semblant, car contrairement à ce qu'on voudrait lui faire croire, le spectateur n'est pas sur les lieux du tournage pour vérifier. Semblant dont la présence ne doit cependant pas surprendre car, si l'on y réfléchit, rien, sinon le discours qui le certifie, ne permet de savoir si les images de la télévision ressortissent au réel ou à la fiction.

Ou pour le dire autrement, le recours à l'*instrument* du tournage (la caméra) ne désigne rien des *paramètres* du tournage (cadrages, angles de prises de vues, déplacements des caméras, etc.), mais sert seulement à garantir l'« effet de réel » du dispositif.

3) Ce que notre tableau est enfin en mesure de faire savoir, c'est que le direct télévisuel ne peut offrir qu'un *effet de montage*.

Rappelons qu'au cinéma l'opération de *montage* est celle qui permet principalement de sélectionner, écourter, les prises tournées, puis de les ordonnancer : bref, c'est, matériellement, effectuer sur la pellicule même un ensemble de coupures et de collures.

Or, on le comprend, la simultanéité des opérations du direct télévisuel interdit par son statut tout travail de ce genre, si bien que l'effet de montage perçu correspond au seul passage d'une prise de vues à la suivante.

Et de cette impossibilité du direct télévisuel à constituer un véritable montage, il convient de chercher la provenance ; provenance qui pourrait bien relever de la différence – irréductible parce que tenant au support – qui sépare, selon nous, cinéma et télévision.

Ce qui caractérise en effet le support du cinéma (la pellicule), c'est, nous l'avons rappelé, une *succession d'images* ; or, de cette succession, il existe deux sortes :

– à l'intérieur d'un même plan, la succession – intraplanaire – produit, entre une image et sa suivante, une différence correspondant à la seule décomposition du mouvement, et qui peut être imperceptible (si l'objet filmé et la caméra sont immobiles), mais tout aussi bien notoire (si l'objet filmé et la caméra effectuent des déplacements ultra-rapides),

– entre la dernière image d'un plan et la première du suivant, la différence – interplanaire – peut être notoire (s'il y a changement de l'objet filmé), mais tout aussi bien imperceptible (si les deux images raccordées sont similaires).

Il est donc possible de le faire paraître : ce qui varie d'une sorte à l'autre, c'est seulement le *degré* de la distinction, ou encore *l'intensité de la rupture*.

Ce qui revient à dire qu'un enchaînement de photogrammes est une succession de ruptures ; et, partant, que l'opération du montage (soit le *raccord* interplanaire d'une image à

l'autre) résulte, ou est l'extension, du principe du cinéma (le *passage* intraplanaire d'une image à la suivante) ; bref, que c'est une opération spécifique de son support.

Ce qui détermine en revanche le support de la télévision (sa trame électronique), c'est le *déplacement continu d'un point photo-électrique*.

Il s'agit donc de le risquer : cette *continuité* dans la production de l'image télévisée est à l'opposé même de la *rupture*, constitutive de la production de l'image cinématographique.

C'est donc dire que le passage d'une image à une autre par effet de montage n'est pas spécifique du support de la télévision ; que c'est bien plutôt la transformation de l'image point par point, ou progressive, qui le serait. Mais, par son statut, le direct interdit tout travail de ce genre...

Nous sommes donc maintenant en mesure de spécifier la dépendance du direct télévisuel avec le cinéma :

- il s'en attribue la première opération (le tournage), et pour n'en plus quitter le lieu,
- il emprunte les traits de la seconde (l'image), mais aux dépens de son support spécifique,
- il donne l'illusion de la troisième (le montage), tout en interdisant de porter la moindre atteinte au message délivré par le tournage.

Ou pour le dire autrement, le *direct télévisuel s'autorise du cinéma tout en le retournant* ; phénomène dont il convient d'aussitôt déjouer les effets, car le bénéfice tiré d'une dépendance aussi retorse est double :

- en ce qu'il s'autorise du cinéma, le dispositif du direct se trouve un alibi : à se référer à un lieu autre que celui où il s'active, il réussit en effet à ce que ne soit pas posée la question de ses fonctionnements,
- en ce qu'il retourne le cinéma, le dispositif du direct se constitue un abri : à refuser l'efficacité de toutes transformations (tant celles du cinéma que celles de la télévision), il parvient en effet à se maintenir à l'écart de toute subversion.

D. De la réception différée à l'ordinateur d'images

Nous l'avons souligné, le principe du direct est constitutif de l'invention de la télévision ; il nous faut maintenant l'aborder, une partie des programmes de la télévision devait par la suite, et de plus en plus, être diffusée en *différé*. (Signalons, avant d'en venir aux fonctionnements de ce procédé, que l'impossibilité de rendre compte, à un même moment, d'un événement prétendu d'intérêt mondial, à cause des décalages horaires, constitua l'unique raison de ce recours...).

Mais pour qu'une telle diffusion soit possible, il fallait inventer un procédé capable de mémoriser les images de la télévision : c'est à cette fin que fut mis au point l'enregistrement sur ruban magnétique des images électroniques. Dès lors, la télévision allait disposer d'un support manipulable (le ruban magnétique), mais qui pour occulter plus encore peut-être le sien (la trame électronique), mérite bien, selon nous, le nom de *support différé*.

Avec ce nouveau support, ce qui s'offre à la télévision, ce sont trois possibilités :

1) *la retransmission sans modifications des événements*. Ce procédé est notamment employé quand l'authenticité d'un événement est suffisamment garantie pour n'avoir pas besoin de l'être davantage : ainsi, telle compétition internationale. Ce premier usage du différé équivaut donc à un simple décalage dans le temps du direct.

2) *l'enregistrement morcelé d'une émission*. Ce procédé permet notamment de gommer les pauses effectuées pendant le tournage, ou de raccorder des prises ne s'étant pas succédé :

ainsi, telle séquence d'applaudissements orchestrée par des figurants est-elle placée après tel « moment fort » d'une émission de variétés. Cette méthode est principalement utilisée quand la prétention à l'authenticité d'une émission est trop fabriquée pour n'avoir pas besoin d'être garantie ; loin d'un travail spécifique de sélection et d'ordonnancement, ce second usage du différé – par l'impression qu'il recrée du continu – correspond donc à une simulation du direct.

Si bien que ces deux premiers usages du différé ne sont en fait que des variantes du direct, et les critiques portées à ce dernier s'y appliquent donc intégralement.

3) Néanmoins, le procédé de mémorisation magnétique permet de sélectionner et ordonner les prises par ré-enregistrement, et d'ainsi définir *le domaine de la vidéo*.

1. La production vidéo

Sous ce titre, il s'agira, non de mener une analyse exhaustive de la vidéo, mais de seulement repérer la spécificité d'un produit diffusable par la télévision ; plus précisément, de déterminer en quelle mesure les opérations du cinéma, altérées par le direct télévisuel, peuvent être re-spécifiées par le dispositif de la vidéo.

Dispositif dont il convient d'abord de déterminer les opérations, *le tournage, l'image, le montage*, en fonction des instruments qui y correspondent, *la caméra, la bande magnétique, le téléviseur* (voir le tableau).

		PRISE DE VUES	SUPPORT	VISIONNEUR
VIDÉO	INSTRUMENTS	caméra	bande magnétique (trame occultée)	téléviseur
	OPÉRATIONS	tournage	image	montage

Par comparaison alors avec le tableau des correspondances instituées entre cinéma et télévision, il est possible de disposer un certain nombre de remarques :

- a) le tournage vidéo ne diffère pas de celui du cinéma,
- b) c'est par son support que l'image vidéo peut se spécifier, soit accéder au domaine particulier de truquages (telle l'imbrication d'une image dans une autre) que rend possibles l'enregistrement sur bande magnétique,
- c) mais c'est à cause de l'occultation de sa trame (le support électronique) que la vidéo – dès qu'elle tente de faire un montage de ses prises – se condamne d'avance à faire du sous-cinéma ; car, rappelons-le, le montage plan par plan n'est pas spécifique du continu de l'image électronique. (On en tiendra d'ailleurs pour preuve le fait que dans le montage vidéo, on ne puisse avoir matériellement accès à la bande magnétique, et qu'il faille passer par l'intermédiaire coûteux et sophistiqué d'un ensemble de magnétoscopes et téléviseurs, plutôt que d'effectuer un simple collage.)

Pire, de cette position de la vidéo *en-deçà* du cinéma existe un envers, *la pellicule magnétoscopée*, soit la diffusion des films de cinéma à la télévision. Or, il faut ici le soutenir : le cinéma, dont la lisibilité se construit image par image, voit aussitôt virer ses effets à être assujettis au déplacement continu d'un point électronique ; assertion dont le lecteur est à même, maintenant, de tirer toutes les conséquences...

2. L'ordre de la trame

Rappelons-le : le rôle du téléviseur est de traduire un courant électrique en une image ; courant qui dans le cas du direct, du différé et de la vidéo, est lui-même la transduction d'une image constituée à la prise de vues. Si bien que l'image présentée par le téléviseur est la reproduction (tramée) de celle produite par le tournage. Dès lors, les possibilités de contester une telle reproduction relèvent, seulement, des truquages spécifiques de la vidéo et, malgré les réserves que nous avons faites, de la mise en rapport des différentes prises.

Mais la contestation la plus radicale est assurément celle qu'autorise le support, la trame électronique. Car, si l'image télévisuelle est la transduction d'un courant électrique, il suffit donc de calculer la répartition de ce dernier pour en obtenir une : calcul certes complexe mais à la portée des ordinateurs.

De cette pratique, encore neuve, d'une *image produite sans tournage* – ou image synthétique –, il ne s'agit certes pas ici de faire la théorie (le recours obligé à l'ordinateur la rendant des plus complexes) ; insistons seulement sur le fait que cette image est la seule à être spécifique du dispositif télévisuel, parce que constituée *point par point*.

Davantage, l'utilisation sans réserve de toutes les virtualités de la trame télévisuelle est à même de produire les métamorphoses d'images les plus imprévues : du blanc à la couleur, du plan à la perspective, de l'abstrait au figuratif, etc. (Cependant, il convient de prévenir aussitôt le risque d'une déviation techniciste, d'ailleurs déjà pratiquée : l'obtention d'images parfaitement réalistes ; déviation qui relègue de nouveau le support à son rôle instrumental, l'ensemble du dispositif à la gadgétisation.)

Nous pouvons donc enfin le formuler : ce que recèle la télévision, ce sont deux registres d'images : celles reproduisant un tournage mais pouvant le contester, celles produites par un ordinateur mais pouvant virer au réalisme. Et ce qui s'offre à être construit, c'est alors – loin d'une division de ces deux registres – l'articulation à mener sans censure de l'un à l'autre.

Au point qu'en retour on serait en mesure de souhaiter voir à tout moment telles insipides images du direct contestées et renversées par l'ordre de la trame.