

# Les intermittences du visible : reprises de vue dans le cinéma expérimental américain

LIVIO BELLOÏ ♦

La présente étude entend explorer une pratique d'images singulière, connue sous l'appellation, conventionnelle mais révélatrice, de cinéma de *found footage*. Dans son principe, le cinéma de *found footage* se laisse définir comme une forme de création visuelle fondée sur le « remploi » (Brenez, 2002) de fragments de pellicule préexistants, quels qu'en soient le format, l'origine matérielle ou l'appartenance générique. Si, en termes énonciatifs, le cinéma traditionnel suppose, à titre d'acte fondateur, une *prise* (de *vue*, en l'occurrence), le cinéma de *found footage* opère quant à lui, par définition, sur le mode de la *reprise* de vue<sup>1</sup>. Dans cette pratique d'images, le geste de la reprise s'affiche comme un acte créatoriel assumé, qui, le plus souvent, implique également de modifier, d'une façon ou d'une autre, le matériau-source. En règle générale, la reprise se complémente ainsi d'un *retraitement*, appliqué tantôt à l'image déjà formée (variations de vitesse, inversions, passages au négatif, coloriage, refilmage, grattage, etc...), tantôt à la relation *entre* les images (redistributions, collisions visuelles, métaphorisation d'une image par l'autre, entre autres formules possibles de juxtaposition)<sup>2</sup>.

Entendu en ce sens, le procédé de la reprise de vue dissimule, sous une apparente uniformité de principe, un large éventail de modalités et de visées. Pour s'en convaincre, il suffira d'évoquer brièvement, à titre introductif, trois figures emblématiques de cette tradition visuelle. Représentant du surréalisme américain, resté célèbre notamment pour ses boîtes (*boxes*), assemblages poétiques de matériaux hétérogènes, juxtapositions de petits objets récupérés (coquillages, billes, fragments d'étoffe, etc...) et d'images piochées ici et là, Joseph Cornell a également laissé une

---

♦ Livio Belloï, *Université de Liège*.

1 « Reprise de vue » est également l'expression que le photographe français Éric Rondepierre mobilise pour désigner une partie de son œuvre, fascinante entreprise de *found footage* photographique. Sur le travail de Rondepierre, voir notamment Lenain (1999) et Arasse (2006).

2 Sur ces questions, voir également le beau texte de Beauvais (2003).

œuvre de cinéaste, d'ailleurs assez diversifiée. Au sein de ce corpus, un film en particulier a fait date: il s'agit évidemment de *Rose Hobart* (1936). De quoi est-il question? Un jour, dans le courant des années 1930, Cornell, qui était également un grand collectionneur de films, met la main sur une copie d'*East of Borneo*, mélodrame exotique tourné en 1931 par un certain George Melford pour le compte de la firme Universal. Le rôle principal de ce film est précisément tenu par Rose Hobart, l'une des actrices fétiches de Cornell, au même titre que Lauren Bacall, Greta Garbo ou encore Hedy Lamarr (Hauptman, 1999). Ce matériau trouvé, l'artiste entreprend de *l'ouvrir* (dans tous les sens du terme): il démembrer le film, le démonte et le remonte en se focalisant sur les plans qui exhibent la fameuse Rose Hobart, et ce au mépris de toute vraisemblance comme de toute forme de continuité narrative. Du matériau-source ainsi retravaillé, Cornell retranchera encore la bande-son, lui substituant des airs populaires sud-américains; il imposera également que le film soit projeté au travers d'un filtre de couleur (bleu ou violet). Autant dire que le film de départ s'est soumis à une véritable opération de «*concassage*» (Noguez, 2002: 227), qui l'aura transformé radicalement, faisant de lui une véritable ode en images, discontinue et onirique, à la présence énigmatique de Rose Hobart<sup>3</sup>.

À l'instar de Joseph Cornell, dont il prolonge un peu l'esprit, Bruce Conner est un artiste touche-à-tout qui s'est illustré tour à tour dans les domaines de la peinture, de la sculpture, du dessin, etc... Décédé en 2008, Conner a lui aussi laissé un certain nombre d'œuvres cinématographiques, parmi lesquelles il faut citer le classique *A Movie* (1958), son coup d'essai qui fut également, sans conteste, un coup de maître. *A Movie* est un film qui, dès son titre, exemplairement s'auto-désigne – ce qui semble déjà en dire long quant à l'esprit de jeu qui anime le projet en son ensemble. Le film de Conner s'ordonne lui aussi au principe de la reprise de vue, mais dans une perspective bien distincte de celle qui aura guidé Cornell à l'occasion de *Rose Hobart*. C'est que, dans *A Movie*, Conner se réapproprie, sur le mode du télescopage et du montage ultra-rapide, un matériau hautement hétéroclite (amorces, vues d'actualités, fragments de westerns, etc...), pour dresser un portrait au vitriol de la culture médiatique nord-américaine, saisie au travers de quelques-uns de ses stéréotypes (exhibition, violence, sensationnalisme, etc...). Loin de valoir comme hommage, la reprise de vue opère ici dans le registre de la diatribe et se teinte pour l'occasion d'un humour particulièrement corrosif<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Pour plus de détails quant aux tribulations de Cornell en et hors cinéma, voir encore Waldman (2002).

<sup>4</sup> Sur la genèse de *A Movie*, voir l'intéressant entretien que Conner a accordé à William C. Wees (1993, p. 77-82). Le cinéaste y évoque notamment l'influence que la télévision a pu exercer sur son œuvre. Encline au coq-à-l'âne, à la juxtaposition franche d'éléments disparates, la télévision a également pu tenir lieu de modèle, aux yeux de Conner, en raison de la possibilité qu'elle offre de passer en un clin d'œil d'un canal à l'autre (le film de *found footage* comme exercice de *zapping* raisonné, en quelque sorte). Autre source d'influence revendiquée par Conner: l'usage systématique de *stock shots*, par souci d'économie, dans les films de série B ou C.

Troisième figure emblématique dans cette évocation, très sommaire, du cinéma de *found footage* américain, Ken Jacobs s'impose comme un autre grand pionnier en la matière. Né en 1933 (comme Bruce Conner), Jacobs est, quant à lui, toujours vivant et actif aujourd'hui. De manière assez intéressante, il a pendant un certain temps travaillé au service de Joseph Cornell (ce qui est d'ailleurs également le cas de Stan Brakhage, autre figure majeure du cinéma expérimental américain). À l'évidence, *Rose Hobart* a exercé une influence profonde sur l'œuvre de Ken Jacobs, tout particulièrement quant à ce film-clé qu'est *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969). Cardinale dans la tradition du cinéma de *found footage*, cette œuvre retravaille un film largement antérieur, qui porte le même intitulé et qui a été réalisé en 1905 par Billy Bitzer, l'opérateur attitré de David W. Griffith pendant sa période Biograph et au-delà. De ce petit film long de dix minutes, dans lequel Noël Burch (1991 : 144) a voulu voir une parodie précoce du film-poursuite (genre emblématique de la production cinématographique des années 1900), Ken Jacobs livre une exploration méthodique, en le recadrant, en isolant certains détails, en procédant par ralentis et arrêts sur image, pour échafauder, en définitive, une véritable « étude visuelle » (Brenez, 1998), c'est-à-dire une analyse de film formulée dans le matériau même des images ; étude d'ailleurs très circonstanciée, puisque des dix minutes du métrage originel, Jacobs tire, au prix d'un nombre considérable de manipulations, un film long de près de deux heures<sup>5</sup>.

Si, chez ces trois artistes, le principe de départ – celui de la reprise de vue – est analogue, il est frappant d'observer combien sa mise en œuvre obéit, somme toute, à des modalités et à des visées distinctes. Chez Joseph Cornell, la reprise s'effectue sur le mode de la réduction (d'un seul film) et se veut essentiellement un hommage poétique (avec tout ce que ceci implique en termes d'obsession cinéphilique, voire de fétichisme). Du côté de Bruce Conner, le principe fondateur est également celui de la réduction, mais il s'applique en la circonstance, non à un seul film, mais bien à toute une imagerie, grouillante et protéiforme. Dans ce cas de figure, la reprise de vue fonctionne plutôt sur le mode de la *charge visuelle*, dans une optique critique et iconoclaste. Chez Ken Jacobs, enfin, la reprise de vue opère par extension ou expansion, au départ d'un seul et court film ; elle ouvre la voie à une exploration analytique du cinéma par l'entremise de son propre matériau.

Après ce bref cadrage de la problématique, examinons à présent la question de la reprise de vue dans le champ du cinéma expérimental contemporain, en nous penchant sur l'œuvre du cinéaste américain Bill Morrison. Plus précisément, il s'agira de confronter deux films de *found footage* réalisés à près de dix années d'intervalle, à savoir, d'un côté, *The Death Train* (1993) et, de l'autre, le plus connu *Decasia* (2002).

Composé dans le cadre d'un opéra écrit par John Moran et produit par le Ridge Theater (haut lieu de la création théâtrale new-yorkaise, auquel la plupart des travaux

<sup>5</sup> Pour une traversée critique récente de l'œuvre de Ken Jacobs, voir le bel ouvrage collectif dirigé par Pierson, James et Arthur (2011).

de Morrison sont associés), *The Death Train* semble révélateur de la façon dont le cinéaste conçoit le procédé de la reprise de vue dans les années 90. Pour l'essentiel, la reprise vise ici, de manière très concertée, trois séries d'images distinctes, placées en alternance tout au long du film : d'une part, une série d'images liées au dispositif cinématographique et, en particulier, au mécanisme de la projection ; en deuxième lieu, un ensemble d'images ayant trait, quant à elles, à ce que l'on pourrait appeler le dispositif ferroviaire ; une troisième série, enfin, qui se focalise sur des machines pré-cinématographiques, dont le *praxinoscope* breveté en 1877 par Émile Reynaud<sup>6</sup> et, plus allusivement, le zootrope, joujou optique plus ancien, mais qui connaîtra sa réinvention dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Détaillons un peu. La série cinématographique consiste, pour l'essentiel, en un dévoilement du dispositif de projection et de ses propriétés techniques. Le cinéma se voit ici exhibé comme mécanique, sous des aspects toujours soigneusement occultés dans le cadre d'une projection traditionnelle. C'est là chose bien connue : pour que l'effet diégétique prenne consistance aux yeux du spectateur, il est impératif que ce dernier *oublie* que le spectacle déroulé à l'écran n'est jamais que le résultat d'opérations purement mécaniques et normées, impliquant un projecteur et de simples bobines de pellicule (à tout le moins dans le dispositif historique de la séance de cinéma). Tirées, entre autres, d'un documentaire à caractère didactique (Blümlinger, 2006 : 254), ces images nous dévoilent en quelque sorte les coulisses du spectacle cinématographique ; au prix d'un subtil effet de miroitement, elles nous montrent comment le film lui-même, celui qui s'anime sous nos yeux, fonctionne dans ses dimensions mécaniques.

La série ferroviaire tire quant à elle prétexte d'un genre très en vogue dans les premiers temps du cinéma, en particulier entre 1896 et 1906. C'est ce qu'on appelait alors les *vues panoramiques*, c'est-à-dire des images tournées depuis un véhicule en mouvement (bateau ou train, pour une large majorité). Exemples précoces de mouvements de caméra, *travellings* au sens fort du terme, ces vues panoramiques cultivaient toute une gamme d'effets visuels intenses et singuliers (mobilisation du cadre, surgissement du proche, pulvérisation du paysage, etc...)<sup>7</sup>. À titre d'expérimentations spontanées autour des coordonnées élémentaires de la représentation cinématographique, elles recueilleront, bien plus tard, un intérêt très vif de la part de bon nombre de praticiens du *found footage* : non seulement Bill

<sup>6</sup> Dans *The Death Train*, ce dispositif est également représenté sous sa forme plus sophistiquée de *théâtre optique*, breveté par le même Reynaud en 1888 et adapté à la projection sur un écran.

<sup>7</sup> Sur les enjeux visuels de la vue panoramique dans le cinéma des premiers temps, voir Belloï (2001, p. 183-262). Pour une étude des relations électives qui unissent chemin de fer et cinéma, voir notamment Kirby (1997).

Morrison, mais aussi, parmi d'autres, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi<sup>8</sup>, Ken Jacobs (encore lui)<sup>9</sup>, Gustav Deutsch<sup>10</sup>, etc...

La série pré-cinématographique démontre, pour sa part, comment le mouvement a pu traverser les images avant le kinéscope d'Edison et le cinématographe des frères Lumière, sous la forme de dessins littéralement animés, mis en mouvement par une machinerie plus ou moins complexe. Observons au passage que ces images ont en commun une temporalité singulière : toutes obéissent à un schéma minimal de mise en boucle de la représentation – la boucle, avec ses effets de répétition en chaîne, ayant effectivement constitué l'une des formes premières et élémentaires de mouvement dans les images (Dulac et Gaudreault, 2006)<sup>11</sup>.

Avant que Bill Morrison ne se les réapproprie, ces blocs d'images faisaient en quelque sorte bande à part, chacun logé en son lieu. Le remarquable dans *The Death Train*, c'est que le geste de la reprise contribue à ce que les images mises en série s'éclairent et, pour ainsi dire, se commentent les unes les autres.

La reprise de vue engagée par Morrison revient d'abord à mettre en relief, quant à ces trois dispositifs, d'étroites parentés d'ordre mécanique. Qu'il s'agisse de la projection cinématographique, du mouvement ferroviaire ou de la boucle pré-cinématographique, tous ces dispositifs se ressemblent en ce qu'ils reposent sur des roues, mobilisent des engrenages, des poulies, des manivelles, etc... Tous ont à voir avec le mouvement – et tous s'animent au départ d'une rotation : sur un plan purement mécanique, cette dernière s'impose comme l'opération commune et cardinale, dont le mouvement est directement tributaire. Comme le suggère Morrison, rien ne ressemble davantage au déplacement d'un train sur ses rails que le mouvement imprimé au théâtre optique ; de même, rien ne ressemble plus au praxinoscope que la machinerie même du cinématographe.

En plusieurs endroits, le cinéaste prend d'ailleurs soin d'accentuer encore ces parentés en jouant, à cet effet, de la bande-son. Ainsi, il n'est pas rare que le son propre à une série donnée se trouve monté en synchronie sur des grappes d'images procédant d'une autre série. Par exemple, à l'ouverture du film, des images relevant de la série cinématographique se voient ponctuées par des éléments sonores évoquant directement la série ferroviaire (bruits de frein, cris du chef de gare, sons de cloche, sirènes, etc...). Morrison nous le donne à voir comme il nous le donne à entendre : les deux dispositifs, « typiques de l'imaginaire ingénieur du siècle » (Aumont, 1989 : 44), fonctionnent au même rythme.

<sup>8</sup> Ainsi de la majestueuse entrée en matière de *Du pôle à l'Équateur* (1986).

<sup>9</sup> Voir par exemple *Disorient Express* (1996) et *The Georgetown Loop* (même année). Sur la fascination de Ken Jacobs pour la vue panoramique, voir notamment Bovier (2005).

<sup>10</sup> Voir à cet égard le premier segment du chapitre 9 de *Film ist.* (2002).

<sup>11</sup> Il est à noter que la figure de la boucle ne concerne pas exclusivement la série pré-cinématographique : au fil du film, elle affecte également, comme par contagion, la série ferroviaire, notamment dans ces images, récurrentes, de traversées de tunnel revenant inlassablement sur elles-mêmes.

Au-delà de leurs ressemblances mécaniques, les trois dispositifs juxtaposés par la reprise de vue présentent également, en aval, des homologues au registre de la perception. À cet égard, tout le film est traversé par un schème structurant, presque obsessionnel : c'est le schème des intermittences du visible (pour reprendre et adapter une célèbre formule proustienne). Ce que le film de Morrison nous donne à éprouver avec insistance, c'est que le visible ne s'offre pas au regard dans une pleine continuité perceptuelle, qu'il est au contraire soumis à des éclipses, découpé en fonction d'intervalles réguliers qui viennent le barrer en même temps qu'ils le scandent. Pour une large part, le film se construit de la sorte sur une alternance régulière et régulée entre le visible (le spectacle, le « plein » de la représentation) et son armature (le moment de l'obturation, la syncope, l'intervalle). Comme le démontre *The Death Train*, voir, pour Morrison, c'est toujours voir *au travers* de quelque chose, médiation optique en quoi se spécifie du reste, à suivre l'historien Carl Havelange (1998), une *modernité* dans l'exercice même du regard.

Pour reprendre une expression avancée par Christa Blümlinger (2001), on pourrait dire de Bill Morrison qu'il est un *cinéaste en archives*. À ses yeux, les archives cinématographiques ne sont pas seulement un espace de préservation ; elles constituent également, de manière plus dynamique, un espace de jeu et d'exploration ; ou, mieux encore, un espace de création ou de *re-création*.

Or, à force de fréquenter ces lieux de mémoire des images, le cinéaste va, après d'autres, prendre conscience d'un phénomène essentiel, qui exercera une influence décisive sur la suite de son œuvre, y compris dans ses manifestations les plus récentes<sup>12</sup>. Plongé dans les archives, Morrison découvre en effet que, sous les mirages infinis qu'elles déploient à l'écran, les images de cinéma sont en fait des entités fragiles, périssables, corruptibles. Cette fragilité est fonction de ce qui, pendant plusieurs décennies, a constitué leur support même, à savoir la pellicule nitrate.

Jusqu'au début des années 1950, la pellicule cinématographique se composait en effet de nitrate de cellulose. En tant que telle, elle posait, on le sait, d'importants problèmes sur un plan matériel. Hautement inflammable, le support nitrate vivait également sous le régime d'une essentielle vulnérabilité : instable, chimiquement capricieux, il s'avérait extrêmement sensible à toute variation de température et d'humidité (Smither, 2002).

Telle est la prise de conscience qui, désormais, va innover le travail de Morrison : si elles ne sont pas conservées dans des conditions matérielles très précises, les images de cinéma antérieures à 1950 entrent organiquement en décomposition. À leur surface, viennent se former des taches, des dégradations, des bavures de toutes sortes, symptômes de dégénérescence auxquels certains professionnels des archives

---

<sup>12</sup> L'on songe en particulier à *Tributes - Pulse*, une œuvre réalisée en collaboration avec le compositeur danois Simon Christensen, présentée pour la première fois à Copenhague en juin 2011.

attribuent le surnom, métaphorique et évocateur, de « fleurs du mal » (Horwath, 2009 : 137).

Devant ces images endommagées, Morrison ne peut s'empêcher d'éprouver une certaine fascination. En elles, il discerne une beauté toute singulière, celle des ruines, mais aussi, plus largement, celle du Temps qui, dans les images, a déposé sa trace. Au cinéaste s'impose alors l'idée de composer un film de *found footage* à partir d'images saisies dans des états variables de décomposition. Sur ce principe, et avec la collaboration du compositeur américain Michael Gordon, Morrison élabore *Decasia*, son film de *found footage* le plus long (près de soixante-dix minutes) et sans doute le plus riche d'enjeux<sup>13</sup>.

Peu de spectateurs sortent indemnes de *Decasia*. Plus que d'un film au sens traditionnel du terme, il s'agit d'une véritable aventure sensorielle, où magma visuel et assaut sonore se mettent au diapason l'un de l'autre. S'exposer à *Decasia*, c'est faire l'expérience, au travers de pics d'intensité successifs, d'une étrange et parfois éprouvante *danse macabre*, dont les protagonistes principaux ne seraient autres que la pellicule et les éclats chimiques qui la tourmentent : troublante sarabande de l'image avec sa propre perte<sup>14</sup>.

En regard de *The Death Train*, *Decasia* déplace le geste de la reprise et l'investit du même coup d'autres enjeux. Dans le film de 1993, les images faisaient l'objet d'une reprise et d'une juxtaposition sur la foi de leurs motifs et des relations qui pouvaient se tisser entre eux grâce au montage ; elles étaient également soumises à diverses procédures de réélaboration formelle (accélération, inversions, répétitions, passages au négatif, etc...). Avec *Decasia*, la reprise prend une tournure différente. D'une part, elle se fait manifestement plus littérale, puisque Morrison se borne ici à *trouver* ces images et à les réagencer, sans leur imposer de retouches<sup>15</sup> : sous cet angle, le cinéaste entend laisser l'initiative aux images, qu'il enrôle, pour la circonstance, dans une manière de *readymade* cinématographique. D'autre part, la reprise de vue tire ici prétexte, non d'éventuelles parentés entre motifs, mais bien, plus radicalement, de la condition matérielle même des images citées à comparaître. En somme, alors que *The Death Train* s'attachait au cinéma comme *mécanique*, *Decasia* l'aborde plutôt comme *matière*. Après le dispositif de projection, c'est sur une autre part dérobée des images de cinéma que Morrison entend faire porter l'attention.

Ce glissement du mécanique au matériel procure au cinéaste l'occasion d'une variation sur le même thème. À presque dix ans de distance, les modalités de la reprise de vue diffèrent, mais, en dernière instance, c'est bel et bien un phénomène analogue qui est visé. Avec *The Death Train*, Morrison mettait en lumière les

<sup>13</sup> Sur la genèse de *Decasia* et sur le statut hybride de l'œuvre (film accompagné par de la musique, mais aussi pièce musicale escortée par des images), voir Böser (2007).

<sup>14</sup> Pour un examen de quelques modalités de cette chorégraphie singulière, voir Belloï (2011).

<sup>15</sup> À une exception près, il est vrai, mais qui ne porte pas sur des faits de texture : tout au long du film, le cinéaste affecte les images reprises d'un ralenti plus ou moins soutenu, destiné à mettre en relief les stigmates du Temps sur la pellicule.

intermittences du visible inscrites au fondement même de la vision moderne. Ces intermittences avaient pour singularité d'être prévisibles, invariables et normées, car d'emblée programmées par les dispositifs, quelles que soient les représentations concernées. Pour déployer son attention à l'endroit d'un autre aspect refoulé du cinéma, Morrison n'en retrouve pas moins, avec *Decasia*, le même grand thème visuel. Du cinéma comme mécanique au cinéma comme matière, ce sont de nouveau les intermittences du visible qui font l'objet des préoccupations du cinéaste – à ceci près que, dans *Decasia*, ces intermittences se font chaotiques, explosives et aléatoires, livrées qu'elles sont aux caprices de la pellicule nitrée et aux accidents matériels qui l'affectent.

Dans la démarche adoptée par Morrison, transparait quelque chose qui est de l'ordre de l'hommage. En cela, *Decasia* semble devoir s'inscrire dans la lignée de *Rose Hobart*. Mais, de Cornell à Morrison, à l'évidence, l'objet de l'hommage s'est radicalement déplacé: à l'actrice fétiche capturée au sein d'une image limpide (quoique diffusée au travers d'un filtre coloré), s'est substitué le matériau même du cinéma, sa chair vive, saisie au plus près de sa vulnérabilité chimique et des tuméfactions qui en résultent.

Dans une perspective plus générale, Morrison explore ici une forme de visibilité typique des premiers temps du cinéma, telle qu'elle a été synthétisée par l'historien Tom Gunning (1993), en une formule devenue célèbre: «*Now you see it, now you don't*». À jouer le jeu de la reprise, le cinéma expérimental contemporain s'engage ainsi dans une manière de paradoxe temporel, en vertu duquel, depuis son poste d'avant-garde, il renoue en toute conscience avec les origines mêmes de la vision cinématographique. En pareil contexte, la reprise de vue s'affirme plus que jamais comme une collision frontale entre deux temporalités.

## Références

- ARASSE D. (2006): «Des images de rêve: Éric Rondepierre», in *Anachroniques*, Gallimard, Paris, p. 125-136.
- AUMONT J. (1989): *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Librairie Séguier, Paris.
- BEAUVAIS Y. (2003): «Films d'archives», *1895*, n° 41, p. 57-70.
- BELLOÏ L. (2001): *Le regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Nota Bene et Méridiens-Klincksieck, Québec et Paris.
- BELLOÏ L. (2012): «Le film comme tombeau. Composition, décomposition et reprises dans l'œuvre de Bill Morrison», in J.-J. Chardin (ed.), *The Déjà-vu and the Authentic: Reprise, Recycling, Recuperating in Anglophone Literature and Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, p. 45-55.
- BLÜMLINGER C. (2001): «Cinéastes en archives», *Trafic*, n° 38, p. 68-78.

- BLÜMLINGER C. (2006): «Lumière, the Train and the Avant-Garde», in W. Strauven (ed), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, p. 245-264.
- BÖSER U. (2007): «Inscriptions of Light and The “Calligraphy of Decay” : Volatile Representation in Bill Morrison’s *Decasia*», in A. Graf et D. Scheunemann (eds), *Avant-Garde Film*, Rodopi, Amsterdam, New York, p. 305-320.
- BOVIER F. (2005): «Du pont tournant à la vue panoramique: les dispositifs ferroviaires de Richard Serra et Ken Jacobs», *Décadrages*, n° 6, p. 36-47.
- BRENEZ N. (1998): «L’étude visuelle. Puissances d’une forme cinématographique: Al Razutis, Ken Jacobs, Brian De Palma», in *De la figure en général et du corps en particulier. L’invention figurative au cinéma*, De Boeck, Bruxelles, p. 313-335.
- BRENEZ N. (2002): «Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental», *Cinémas*, vol. 13, n° 1-2, p. 49-67.
- BURCH N. (1991): *La lucarne de l’infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris.
- DULAC N. et GAUDREAU A. (2006): «Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series», in W. Strauven, ed., *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, p. 227-244.
- GUNNING T. (1993): «“Now You See It, Now You Don’t”: The Temporality of the Cinema of Attractions», *The Velvet Light Trap*, n° 32, p. 3-12.
- HAUPTMAN J. (1999): *Joseph Cornell. Stargazing in the Cinema*, Yale University Press, New Haven & London.
- HAVELANGE C. (1998): *De l’œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Flammarion, Paris.
- HORWATH A. (2009): «Cinéma(s) de l’histoire. Dark Rooms, Speaking Objects, More than Film: Gustav Deutsch as a Museum Maker», in W. Brainin-Donnenberg et M. Loebenstein (eds), *Gustav Deutsch*, Synema, Vienne, p. 123-143.
- KIRBY L. (1997): *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*, Duke University Press, Durham.
- LENAIN, T. (1999): *Éric Rondepierre, un art de la décomposition*, La Lettre Volée, Bruxelles.
- NOGUEZ D. (2002): *Une renaissance du cinéma. Le cinéma «underground» américain*, Paris Expérimental, Paris.
- PIERSON M., JAMES D. E. et ARTHUR P. (eds) (2011): *Optic Antics. The Cinema of Ken Jacobs*, Oxford University Press, New York.
- SMITHER R., ed. (2002): *This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*, Fédération Internationale des Archives du Film, Bruxelles.
- WALDMAN D. (2002): *Joseph Cornell, Master of Dreams*, Abrams, New York.
- WEES W. (1993): *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York.