

Exposer, explorer, exploser

Canon et cinéma de *found footage*

Dans le livre XXXIV de son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien évoque le Canon de Polyclète, qu'il décrit en ces termes :

*Polyclète de Sicyone, élève d'Hagéladas, a fait le Diadoumène, figure efféminée de jeune homme, qu'a rendue célèbre son prix de cent talents, et aussi le Doryphore, figure d'enfant déjà viril. Il est aussi l'auteur de la statue que les artistes appellent le Canon (Règle) et où ils vont chercher comme dans une sorte de code les règles de leur art : seul entre tous les hommes, Polyclète passe pour avoir incarné l'art dans une œuvre d'art.*¹

Dans son acception antique, le canon n'a rien d'une donnée abstraite : c'est, au contraire, un objet tangible, en l'occurrence une statue, dans laquelle une certaine conception de l'art passe pour avoir trouvé sa forme idéale. Plus exactement, le canon, selon Pline, c'est une œuvre-modèle, sur laquelle tout artiste est tenu de prendre exemple, mais c'est aussi, conjointement, un modèle d'œuvre, une « Règle », c'est-à-dire un ensemble relativement fermé de prescriptions et de formules codifiées.

Œuvre-modèle et modèle d'œuvre : dans cette double mesure, le canon se situerait plutôt du côté de l'orthodoxie, voire de l'académisme. Dans la conception classique en la matière, bien étudiée par l'historien de l'art Francis Haskell,² l'opposé du canon, c'est par excellence la mode. Là où cette dernière est conçue comme le lieu même du fluctuant et de l'éphémère, le canon est tenu pour un élément stable, une valeur sûre et pérenne. En somme, dans cette perspective, les modes passent, cependant que le canon reste – et se définit de cette permanence même. Cela dit, Haskell a bien raison de fustiger l'idéalisme dont cette conception porte la trace. De fait, elle échoue à voir que le canon s'offre en vérité à de multiples fluctuations diachroniques, liées à deux phénomènes distincts : d'une part, telle œuvre peut, à un moment donné et en raison de facteurs divers (liés, notamment, aux conceptions forcément changeantes du goût et aux définitions tout aussi capricieuses de la valeur), donner lieu à un déclassement, à une excommunication sous l'effet de laquelle elle se voit reléguée au purgatoire ; d'autre part, dans un mouvement inverse, telle œuvre peut faire l'objet d'une redécouverte et, partant, d'un retour en grâce, qui l'annexe, parfois contre toute attente, au canon d'une époque.³

La présente étude se propose d'aborder la question du canon d'un point de vue légèrement décalé, par l'autre bout de la lorgnette en quelque sorte, depuis une pratique d'images spécifique, à savoir le cinéma de *found footage*. Une évidence pour commencer : pas plus que d'autres, cette pratique n'existe à l'état sauvage. Elle aussi présente ses découpages, ses effets de hiérarchie, ses palmarès ; elle n'échappe pas à la logique du canon ou, à tout le moins, au phénomène de canonisation. Ainsi, très élémentairement, on voit bien

¹ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Les Belles Lettres, Paris 1953, Livre XXXIV, §55. Merci à Mathilde Bert (Université de Liège) qui a attiré mon attention sur ce précieux fragment de texte.

² Francis Haskell, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art (Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Phaidon Press, Oxford 1976) Flammarion, Paris 1986, pp. 20-21.

³ À ce sujet, Jacques Aumont remarque : « [...] le canon des époques classiques, même les plus sévères, n'est jamais parfaitement fixe mais toujours comporte une part d'évolutivité, inhérente à une essentielle instabilité, elle-même liée à l'existence d'un imaginaire humain (d'une définition de l'homme – une de plus – comme animal d'imagination [...] ». Voir *De l'esthétique au présent*, De Boeck, Bruxelles 1998, p. 132.

que l'œuvre de Ken Jacobs fait partie du canon en la matière, alors que celle d'un Henri Storck ou, plus près de nous, d'un Raymond Salvatore Harmon ne jouissent pas tout à fait de la même aura ou du même statut.

Par ailleurs, il est évident que le cinéma de *found footage*, dans la mesure où il se nourrit par principe d'images déjà formées, peut à l'occasion rencontrer la question du canon et même en tirer prétexte. C'est typiquement le cas de *Diva dolorosa*, le film réalisé en 1999 par Peter Delpeut. Dans cette œuvre, on s'en souvient, Delpeut échantillonne des séquences issues de films italiens des années 1914 à 1920 et se livre à une étude en images sur la forme canonique et codifiée qu'est le film de *diva*, envisagé dans ses récurrences narratives, iconographiques et gestuelles. La démarche adoptée par Delpeut consiste principalement à *exposer* le canon, à souligner ses conventions et ses régularités.

À un degré supérieur d'intervention sur le matériau-source, le film de *found footage* peut convoquer des images canoniques, non simplement pour les exposer, mais pour en livrer l'exégèse. Ainsi, lorsque, dans le premier de ses *Visual Essays* (1973-1984), Al Razutis convoque *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, c'est pour en décortiquer un fragment, par ralentis, arrêts sur image et clignotements.⁴ En pareil cas de figure, le canon ne se trouve pas seulement exposé : il fait de surcroît l'objet d'une exploration en bonne et due forme.

Si la pratique du *found footage* permet de jeter un regard décalé sur la notion de canon, c'est peut-être, dans un autre sens, parce qu'il lui arrive de faire appel à des images qui sont justement tout sauf canoniques. Dans le large spectre des images de cinéma, aux antipodes du canon, prend place, selon l'expression désormais consacrée, le *film orphelin*. Métaphorique, ouverte à discussion, mais suggestive à tout le moins, l'expression est affectée d'une grande polysémie, comme l'ont bien montré Dan Streible et Paolo Cherchi Usai.⁵ En elle, se condensent, pêle-mêle, des questions et des enjeux à la fois légaux, archivistiques, esthétiques, etc. Mais, pour l'essentiel, le film orphelin renvoie à un matériau culturellement discrédité, marginal, laissé pour compte. En termes de hiérarchie, si le canon se trouve logé au panthéon, alors le film orphelin croupit virtuellement au purgatoire. Il s'agit de *corpus* vastes et déclassés, mais qui, en raison même de leur déclasserement, sont de nature à piquer l'attention du praticien de *found footage*, qui peut les soumettre à diverses manipulations et les recycler à sa guise.

À cet égard, penchons-nous sur un exemple concret, soit *Film ist.* du cinéaste autrichien Gustav Deutsch. Initié en 1995, dans la foulée des célébrations relatives au centenaire du cinématographe Lumière, *Film ist.* se présente aujourd'hui sous la forme d'une trilogie ouverte, subdivisée en treize chapitres et longue d'un peu plus de quatre heures. De manière remarquable, les trois volets de l'œuvre entretiennent des rapports différenciés avec les données antagoniques que sont le canon et le film orphelin. Sous bien des aspects, il semble même que, plus l'œuvre progresse, plus elle se rapproche de la question du canon, qu'elle finit par frôler.

Les six premiers chapitres de *Film ist.* abritent les images les plus orphelines qui soient. Certes, on peut y reconnaître, au passage, *Le Discobole* de Marey et l'une ou l'autre image

⁴ À cet égard, voir Nicole Brenez, « L'étude visuelle. Puissances d'une forme cinématographique : Al Razutis, Ken Jacobs, Brian De Palma », dans *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck, Bruxelles 1998, pp. 313-335 et Christa Blümlinger, *Lumière, the Train and the Avant-Garde*, dans Wanda Strauven (sous la direction de), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, pp. 245-264 (et, plus particulièrement, pp. 256-258).

⁵ Dan Streible, « The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive », dans *Cinema Journal*, vol. 46, n° 3, printemps 2007, pp. 124-128 ; Paolo Cherchi Usai, « Gli orfani della visione », dans *Segnocinema*, vol. 28, n° 152, juillet-août 2008, pp. 10-13. Du même auteur, voir également « Are all (Analog) Films 'Orphans' ? A Predigital Approach », dans *Moving Image*, vol. 9, n° 1, printemps 2009, pp. 1-18. Pour un point de vue plus juridique sur la question, voir Eric J. Schwartz, Matt Williams, « Access to Orphan Works : Copyright Law, Preservation, and Politics », dans *Cinema Journal*, vol. 46, n° 2, hiver 2007, pp. 139-145.

due à son assistant (et successeur) Lucien Bull. Mais, pour le reste, ce premier volet de l'œuvre brasse des fragments de films scientifiques, éducatifs et industriels inconnus du public et largement mis au ban de l'Histoire. Le travail d'exhumation auquel Deutsch se livre à leur endroit contribue à rendre visibles ces films peu ou jamais vus et à mettre en relief les beautés étranges et inattendues de ce cinéma prosaïque, à vocation didactique ou purement utilitaire (vol de la chauve-souris ou du rapace, bonds de l'insecte, danse des vagues, sarabande des nuages, mouvements microbiens, etc.). Sous cet angle, le travail du cinéaste renoue avec la fascination que certains Surréalistes vouaient au film de vulgarisation scientifique, lequel promettait, pour citer Robert Desnos, « des mondes nouveaux et de modernes féeries », par opposition, ajoute le poète, à « la rêverie maigre de la majorité des metteurs en scène ».⁶

Bouclés en 2002, les six chapitres suivants reformulent la question sur d'autres bases. C'est que Deutsch, en la circonstance, délaisse le film de laboratoire pour privilégier le thème du cinéma comme *spectacle populaire*, abordé dans sa genèse, au départ d'échantillons puisés essentiellement dans la production cinématographique (fiction et non-fiction) antérieure à 1925. Ce déplacement de perspective a pour effet de modifier en profondeur le statut des images échantillonnées par le cinéaste. De ce point de vue, Nico de Klerk parle à juste titre de « mixage démocratique »⁷ entre des films orphelins (par exemple, des vues ethnographiques) et des images plus volontiers canonisées (notamment, certaines vues Lumière ou encore des fragments tirés de *The Cook* [*Fatty cuisinier*, 1918] de et avec Roscoe Arbuckle, etc.).⁸

Quant au treizième chapitre, clôturé tout récemment et intitulé *Film ist. a girl & a gun* (2009), il forme un film à lui seul et semble confirmer cette évolution. En lui, se côtoient indifféremment *Éclipse de soleil en pleine lune* (1907) de Méliès et des vues militaires, *Maudite soit la guerre* (1914) d'Alfred Machin et des vues médicales, *La Rue sans joie* (1925) de Pabst et des vues de botanique, etc. À cet égard, il est symptomatique que le film soit littéralement encadré par deux images qui figurent parmi les plus canoniques du cinéma des premiers temps : à celle d'Annie Oakley figurée en plein exercice de tir (dans une célèbre vue Edison), répond, à l'autre bout du film et complémentirement, le fameux gros plan du bandit Barnes qui ouvrait ou clôturait, c'est selon, *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903).⁹

Mais penchons-nous sur la texture même de *Film ist.* et examinons, à titre d'échantillon, le deuxième segment du chapitre 7. Pour l'essentiel, il s'agit d'une parabole sur le regard, mise en œuvre au travers d'une expérience relativement énigmatique. D'une certaine manière, le paradoxe veut ici qu'une grappe d'images orphelines se trouvent enrôlées au sein d'un dispositif canonique. Du côté du regardant, la configuration est stable et familière à la fois : deux hommes – que l'on imagine détectives ou policiers – entrent dans le champ par la droite, comme sur la pointe des pieds. Avec mille précautions, l'un d'eux s'approche de l'imposante double porte qui barre l'arrière-plan ; le personnage se cambre alors légèrement et entreprend

⁶ Robert Desnos, *Journal Littéraire*, 18 avril 1925, texte recueilli dans *Les Rayons et les ombres. Cinéma*, Gallimard, Paris 1992, p. 67. Une même prédilection se manifeste dans l'entrée en matière de *L'Âge d'or* (Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1930), où le vrai/faux documentaire consacré au scorpion fonctionne à la fois comme faux départ et comme hommage. Voir également le prologue de *La Perle* (Henri d'Ursel, 1929), qui opère dans un registre très voisin. Sur ce dernier film, fleuron du surréalisme belge, voir Livio Belloï, « Douces transgressions. Notes sur *La Perle* (H. d'Ursel, 1929) », dans *Mélusine*, n° 24, 2004, pp. 93-109.

⁷ Nico de Klerk, *Entwurf eines Heims. « Orphan Films » im Werk von Gustav Deutsch / Designing a Home. Orphan Films in the Work of Gustav Deutsch*, dans Wilbirg Brainin-Donnenberg, Michael Loebenstein (sous la direction de), *Gustav Deutsch*, Synema, Wien 2009, p. 117.

⁸ Plus précisément, Deutsch retravaille la fameuse « danse des ustensiles de cuisine » exécutée par Arbuckle dans la première partie du film.

⁹ Sur le caractère emblématique de cette image, non seulement pour le film de Porter, mais aussi pour le cinéma des premiers temps dans son ensemble, voir l'étude de Sabine Lenk et Frank Kessler consignée dans le présent volume.

de glisser son regard au travers du trou de serrure, exactement comme s'il se penchait sur l'oculaire d'un kinéscope. Mis en boucle, ce geste s'actualisera à huit reprises sans la moindre variation, avant que les deux hommes ne sortent de l'image par où ils étaient venus.

En contrechamp, de l'autre côté de la porte, Deutsch dispose en succession quatre modules de deux plans ou fragments de plans, caractérisés par une très grande diversité visuelle : un homme en barque, des vues à caractère ethnographique tournées en Afrique du Nord et en Asie, un fragment de mélodrame à suspense figurant une jeune femme attaquée par un serpent. L'alternance entre le regardant et le regardé se voit en outre scandée par la bande-son, sur laquelle, au silence qui enveloppe l'acte de regard, répondent des motifs musicaux spécifiques, accompagnant chacun à leur tour les spectacles entrevus.¹⁰

Par l'entremise de ces images orphelines (au sens large du terme), une allusion assez limpide se fait jour : l'entrée en matière de ce segment 7.2 fait clairement référence, non à un quelconque canon cinématographique, mais, du moins, à une forme canonique bien connue, celle de la fiction scopique des premiers temps, qui a émergé dans le courant des années 1900 avec des films tels que *Par le trou de la serrure* (Pathé, 1901), *A Search for Evidence* (Biograph, 1903) ou encore *Un coup d'œil par étage* (Pathé, 1904). Il est bien question ici de *forme canonique*, et non de canon. Si ce dernier touche à la question de la valeur et, en amont, à celle du goût, la notion de forme canonique a trait, quant à elle, aux règles de l'art (pour citer Plin, à nouveau), aux formules reçues, aux routines énonciatives.

Un sujet regardant, un dispositif de médiation, un objet regardé : selon toute apparence, Deutsch s'en tient jusque-là à *exposer* la forme canonique du film à point de vue. Par le biais de la répétition et de la mise en boucle du regard, il s'attache dans le même mouvement à *explorer* ce dispositif conventionnel. Mais si l'allusion aux fictions optiques des premiers temps est transparente, elle s'inscrit par ailleurs au principe d'une mise à plat de la forme canonique originelle.

Cette visée de déconstruction du matériau par lui-même se manifeste d'abord dans la posture imposée au personnage-voyeur. À l'inverse de ses homologues des origines, qui passaient indifféremment d'un trou de serrure à l'autre, le personnage manipulé par Deutsch présente ceci de singulier que, justement, il *ne bouge pas*. Réitéré, son acte de regard s'exerce toujours, compulsivement, au travers du même trou de serrure, comme si le personnage ne parvenait pas à en épuiser les ressources. Le plus remarquable, en l'affaire, c'est évidemment qu'à chaque nouvel acte de regard dédoublé, pourtant localisé au même endroit et borné par le même dispositif, le voyeur de Deutsch se fraie l'accès à un nouveau spectacle visuel. En vertu d'un puissant paradoxe d'ordre spatial et pragmatique tout à la fois, les objets de regard se renouvellent ainsi depuis le même et invariable poste d'observation.

Mais ce n'est pas tout. Par définition, la configuration subjective canonique vise à induire une relation de continuité spatio-temporelle entre le plan où le regard se darde et le contrechamp qui lui répond.¹¹ Chez Deutsch, tout à l'inverse, c'est le discontinu qui prévaut : non seulement les aires respectives du regardant et du regardé vivent-elles sous le régime d'une foncière disparité, mais encore les objets perçus s'avèrent-ils déconnectés entre eux sous le double rapport de l'espace et du temps. Et, cependant – là précisément réside le coup de force –, ces différents fragments paraissent malgré tout tenir ensemble et s'imbriquer sans trop de peine par le simple jeu de la convention, dont la toute-puissance se trouve du même coup mise en lumière. À l'ouverture du segment 7.2, Deutsch met ainsi le raccord de regard à l'épreuve, il en distend les éléments constitutifs, pour faire observer, en définitive, que son

¹⁰ Comme pour l'ensemble de ce deuxième volet de *Film ist.*, la bande-son a été composée par un quatuor formé de Christian Fennesz, Werner Dafeldecker, Martin Siewert et Burkhard Stangl, en collaboration étroite avec Deutsch.

¹¹ À ce sujet, voir les contributions rassemblées dans André Gaudreault (sous la direction de), *Ce que je vois de mon ciné. La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Méridiens Klincksieck, Paris 1988.

efficacité pragmatique demeure intacte. Singulière expérimentation de montage, qui, tout ensemble, illustre une convention et en dénonce l'arbitraire, par une élémentaire mais ingénieuse perturbation de ses rouages internes.

En conjonction avec la posture purement statique du voyeur, le caractère hautement hétéroclite des spectacles entraperçus par le trou de serrure pointe en direction d'un important fait de réflexivité. En effet, quelle est la lorgnette unique, le singulier œilleton qui peut nous donner accès, par la voie du regard, à des objets à ce point diversifiés, sans qu'il soit le moins du monde besoin de se mouvoir – sinon, de toute évidence, le cinéma lui-même ? *Film ist.*, en effet : voici une paradoxale, mais exemplaire définition en acte du cinéma, non comme fenêtre, non comme lucarne, mais comme *trou de serrure ouvert sur le monde*. Au travers de ce voyeur statique, que le montage dote d'ubiquité, se met en place, d'emblée, le grand thème du cinéma comme *voyage immobile*, sur lequel Deutsch reviendra à plus d'une reprise par la suite.

Le deuxième mouvement déplace la question du regard et la relocalise du côté des instruments optiques, de type jumelles ou télescope. Trous de serrure et instruments télescopiques au sens large : malgré les dissemblances, le rapport est évident. Dans ses manifestations premières à l'écran, le trou de serrure est bien ce dispositif qui permet de surprendre le potentiel *secret derrière la porte*, en somme, de voir à côté. Mais, dans son entreprise de réélaboration en images, Deutsch s'emploie justement à détourner la configuration originelle. Par une manière de surenchère visuelle, l'équation de montage imaginée par le cinéaste a en effet pour vertu de *décaler* le trou de serrure et de lui octroyer, chemin faisant, les facultés optiques propres au télescope. Une question se pose alors dans toute son acuité : comment traiter du regard télescopique dès lors que ses propriétés ont déjà été attribuées au trou de serrure ?

Pour l'essentiel, le cinéaste développe, autour de cette nouvelle forme de regard, une réflexion articulée en trois moments distincts, respectivement : le moment de la *conformité*, le moment du *pivot* et le moment de la *rupture*. Au moment de la conformité, correspond d'abord l'apparition, sur les flancs escarpés d'une falaise, d'un personnage équipé d'un fusil, qui braque ses jumelles d'approche en direction du hors-champ. Comme dans la partie inaugurale du même segment, son geste se déploie dans un silence seulement troublé par un léger bourdonnement. Quelque chose d'emprunté et d'étrange dans la démarche de cet homme : à bien y regarder, ce plan a fait l'objet d'une réversion en bonne et due forme, qui vise à mettre en évidence l'acte de regard posé par le personnage en le reléguant à la clôture du fragment. Ingénieux stratagème, par lequel se crée une sorte d'appel d'air que le plan suivant aura justement pour fonction de combler. Au prix d'un contrechamp, c'est un imposant navire qui apparaît voguant à l'horizon, enfermé dans un cache en forme de jumelles. Tel est le moment de la conformité : le raccord entre les deux plans ou fragments de plan semble s'opérer dans la stricte observance de la règle.

Survient alors, de manière relativement inattendue, le moment du pivot. Sur le pont d'un navire, cinq hommes observent la mer en une posture où se mêlent concentration et inquiétude. Soudain, l'un d'eux se saisit d'une paire de jumelles et se met à scruter l'horizon, en direction du bord latéral droit du cadre. Quelque chose comme un tourniquet optique se met ici en place. D'un plan à l'autre, par un effet de bascule et de relance très concerté, l'objet regardé (le navire) devient lui-même le siège, le point d'ancrage d'un regard lui aussi instrumenté.

C'est autour de cette petite plateforme optique que se manifeste le moment de la rupture. Car ce que le marin aux jumelles aperçoit finalement dans sa ligne de mire, c'est, non une autre embarcation, mais un corps féminin, vêtu d'une ample robe blanche, évoluant chorégraphiquement dans un espace aux allures de scène de théâtre ou de music-hall. Là encore, l'allusion est limpide. Au travers de cet enchaînement, Deutsch fait signe vers l'un de

ses prédécesseurs les plus emblématiques, en la personne de Bruce Conner. Avec *A Movie* (1958), on le sait, Conner a planté un jalon essentiel dans une histoire générale du collage cinématographique.¹² Dans la première partie de son film, l'artiste américain joue lui aussi d'un impossible raccord, d'une juxtaposition burlesque à distance. Au plan d'un marin collant son regard à l'oculaire d'un périscope, il fait succéder, sans autre forme de procès, l'image d'un sosie de Marilyn Monroe se trémoussant lascivement sur un lit. Entre le marin aux jumelles et le plan de la danseuse sur scène, c'est un peu le même rapport que Deutsch vise à établir, en lui imposant toutefois de remonter à la surface de l'eau. En tout état de cause, pareille forgerie constitue un clin d'œil lancé en direction de *A Movie*, aussi bien qu'en direction de son auteur, dont Deutsch se réclame d'ailleurs explicitement.¹³

Après le moment de la conformité et celui du pivot, voici venu le moment de la rupture dans la relation optique. Entre les marins et la danseuse, nul rapport spatial ou logique, nul raccord possible autre que celui orchestré par Deutsch lui-même. Certes, les jumelles d'approche, tout comme le télescope, offrent la possibilité d'explorer le lointain, mais l'ordonnancement imposé au matériau-source revient justement à pousser cette faculté jusqu'à ses extrêmes limites. En somme, pour Deutsch, il en va des jumelles d'approche comme du trou de serrure : hypertrophie d'un côté comme de l'autre. Alors que, sous l'effet du montage, le *voir à côté* programmé par le trou de serrure s'est mué en *voir loin*, symétriquement, le *voir loin* propre au télescope bascule ici, à la faveur d'un nouveau décalage, en *voir trop loin*. Dans la mesure où il s'exerce entre deux espaces disjoints et, plus crucialement encore, entre un extérieur et un intérieur, le regard se fait ici littéralement *passe-muraille*, capable de transpercer les parois de la salle de spectacle sur la scène de laquelle la danseuse se produit. Comme dans le cas du trou de serrure exploré en début de segment, ce qui ne devrait pas raccorder raccorde quand même – ou, à tout le moins, en donne l'illusion. Défense et illustration des souverains pouvoirs du montage.

*

Que fait le film de *found footage* aux formes canoniques qu'il cite à comparaître ? Dans un registre très élémentaire, on dira du film de *found footage* qu'il tend à *exposer* la forme canonique : il l'exhibe, il la donne à voir dans sa force de convention même. Ordonné à une visée plus analytique, le film de *found footage* peut d'autre part *explorer* la forme canonique : par la mise en œuvre de divers procédés, il en démontre les mécanismes, il en désigne les protocoles inaperçus ou naturalisés par l'usage. Enfin, l'exploration ouvrant la voie, comme c'est le cas ici, à des décalages en série, le film de *found footage* tend à (faire) *exploser* la forme canonique, en procédant au dérèglement de sa petite mécanique interne.

Cette mise à plat de la forme canonique s'accompagne d'un phénomène non moins décisif. En l'occurrence, que fait le film de *found footage* aux images orphelines dont il tire parti ? Pour filer la métaphore familiale et faire écho, en même temps, à une proposition de Nico de Klerk, disons qu'en *Film ist.*, ces images ont trouvé un abri et qu'en Deutsch, elles ont trouvé un père adoptif.¹⁴ Sous cet angle, le film de *found footage* opère comme une

¹² Sur l'importance de ce film dans la tradition expérimentale américaine, voir P. Adams Sitney, *Le cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine 1943-2000*, Paris Expérimental, Paris 2002, pp. 282-283 ; Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma « underground » américain*, Paris Expérimental, Paris 2002, pp. 95-96. Dans une perspective plus générale, voir Yann Beauvais : « Bruce Conner : une esthétique de la diversion », dans *Poussière d'image. Articles de film (1979-1998)*, Paris Expérimental, Paris 1998, pp. 94-96.

¹³ À cet égard, voir l'entretien du cinéaste avec Scott MacDonald (mars 2008), dans Wilbirg Brainin-Donnenberg, Michael Loebenstein (sous la direction de), *Gustav Deutsch*, cit., p. 88.

¹⁴ Nico de Klerk, *Entwurf eines Heims. « Orphan Films » im Werk von Gustav Deutsch /Designing a Home. Orphan Films in the Work of Gustav Deutsch*, cit., p. 121. La métaphore de l'abri ou de la maison fonctionne

instance de consécration à l'endroit d'images situées aux antipodes du canon. En les faisant intervenir dans le cadre d'une véritable parabole théorique, le film de Deutsch confère à ces quelques fragments une légitimité inédite et d'ailleurs insoupçonnée. En d'autres termes, peut-être le film de *found footage* a-t-il ici pour effet, paradoxal, de canoniser en partie les images orphelines qu'il contribue à revivifier.

Mots-clés : *found footage*, Gustav Deutsch, *Film ist.*, forme canonique, détournement.

d'autant mieux, en l'occurrence, que Deutsch est architecte de formation. Sur ce point, voir également Wilbirg Brainin-Donnenberg, *Filme wie Häuser. Gustav Deutsch : Filmemacher und Architekt/Films like Houses. Gustav Deutsch : Filmmaker and Architect*, dans Wilbirg Brainin-Donnenberg, Michael Loebenstein (sous la direction de), *Gustav Deutsch*, cit., pp. 9-18.