

Les impermanences du « corps filmique ».

(Pathologies et blessures de l'image dans la pratique contemporaine du found footage¹)

Depuis un demi-siècle et de manière exponentielle ces vingt dernières années, le champ de l'art contemporain et celui du cinéma n'ont cessé d'engendrer des processus mutuels d'hybridation, par contamination(s), échange(s) et transfert(s), rendant à la fois tangible et poreuse la frontière qui semblait s'être définitivement érigée entre l'art de masse et l'art d'élite.

Ce phénomène, largement commenté par les critiques, théoriciens et autres curateurs actifs dans le champ de l'art contemporain, nourrit un double mouvement « d'artistisation du cinéma » et « de cinématographisation de l'art »².

La multiplication des expositions consacrées à « l'art de la projection » et aux images en mouvement depuis le début des années quatre-vingt-dix ont favorisé cette pensée de la migration, du transfert et du déplacement du cinéma vers le champ artistique ou, comme on a coutume de dire plus prosaïquement, de la migration du cinéma, « de la salle au musée »³. Quatre expositions, en guise d'exemples, illustrent ce phénomène grandissant :

- *Les passages de l'image* au Centre Pompidou, du 19 septembre au 18 novembre 1990 (Commissaire : Raymond Bellour)
- *CinémaCinéma, Contemporary Art and the Cinematic Experience* au Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven du 13 février au 24 mai 1999
- *Beyond Cinema : The Art of Projection* à la Hamburger Bahnhof de Berlin du 29 septembre 2006 au 25 février 2007
- *The Projection Project* au Mukha à Anvers du 15 décembre 2006 au 21 février 2007

L'exposition organisée en 2006 au Centre Pompidou à Paris par Philippe-Alain Michaud (ancien programmateur cinéma au Musée du Louvre) a marqué pour sa part l'émergence d'une pensée transversale qui n'emprunte plus les voies balisées de « l'histoire du cinéma élargi »⁴, histoire à la faveur de laquelle on voit émerger ici et là, chez les critiques d'art et les théoriciens du cinéma, des expressions qui en désignent les objets : « un autre cinéma » de Raymond Bellour, « cinéma d'exposition » de Jean-Christophe Royoux, de « post-cinéma » ou « troisième cinéma » de Pascale Cassagneau⁵.

Cette exposition, *Le mouvement des images*, sous titrée « Art et Cinéma », fait le choix, sans doute plus problématique, de tendre les fils de ce qui serait l'« histoire élargie du cinéma », une histoire où le cinéma, s'il est somme toute présent et qu'il quadrille le territoire muséographique de l'exposition, n'est plus présenté par les figures du transfert, de la migration ou du déplacement mais plutôt par celle de la « réversion ». La réversion du mobile dans l'immobile, comme dirait Jean-Christophe Royoux, c'est à tout le moins tenter de penser le cinéma comme vecteur d'une pensée spécifique (relayée dans l'exposition par les quatre figures centrales qui en composent l'architecture : le montage, le récit, le défilement et la

projection) qui se révèle dans des œuvres plus qu'elle n'y migre, c'est le cinéma comme figure de pensée plus que comme motif, imaginaire ou encore matière qui est ici convoqué. Cette convergence des champs, ou plutôt cette quasi invagination du champ artistique qui offre au cinéma la possibilité d'y transparaître ou tout simplement d'en passer la frontière, soulève une question décisive qui relève de la « muséalisation du cinéma » et de son entrée en art.

Art, Cinéma : la question du musée

On le sait, dès 1912, Canudo propose l'expression « septième art » pour caractériser le cinéma, ouverture déterminante même si la formule, heureuse ou malheureuse, qui semble ouvrir le domaine de l'art au cinéma, porte en elle un pouvoir de clôture et d'exclusion. Comme le note Dominique Païni dans un ouvrage récemment consacré à la problématique de l'exposition de cinéma, cette subtile et ultime alliance d'art et d'industrie que concrétise le cinéma semble être un art par défaut... défaut justement de vouloir trop en faire qui lui a valu de se voir affublé de l'expression « d'art total ». L'auteur note encore à propos de cette « artisticté » selon lui empruntée :

[...] dans les années dix et vingt, il [le cinéma] était aimé par certains artistes justement parce qu'il n'était pas un art. De ce fait même, et paradoxalement, il fut promu par les mêmes, au rang de septième art, un autre art contre les beaux-arts. Parce que non-art, il devient l'ultime qui clôt l'histoire de tous les autres. [Païni 2002, p. 26]

Le cinéma, art de masse par excellence, aurait donc été longtemps tenu à l'écart du champ artistique, à la périphérie d'une sphère avant tout socio-économique orientée autour de quatre piliers fondamentaux (l'artiste, le musée, la galerie et le collectionneur) tous sous-tendus par un marché en pleine effervescence. Il semble dès lors que l'émergence de l'idée de musée du cinéma ou plutôt de cinémathèque soit symptomatique de cette autonomie du champ cinématographique, concevoir la cinémathèque comme sanctuaire d'un art à l'écart de tous les autres et promis, dans sa matière même, à un évident processus de disparition qui justifie à lui seul le projet muséal. Comme le souligne Dominique Païni, à propos de l'exposition « Hitchcock et l'art » qu'il a organisée au Centre Pompidou en 2001 :

[...] ce qui différencie le cinéma au Centre Pompidou et dans une cinémathèque, ce sont les collections de cette cinémathèque. D'un côté, on a un lieu de culture, un lieu de mise en relation des arts, alors qu'une cinémathèque a la vocation de musée du cinéma, c'est-à-dire de conservation et de constitution d'une collection qui incite des programmations qui mettent en relation des films [...] Conserver, enrichir, acquérir, restaurer et programmer forment un acte artistique unique. [Païni 2003, p. 37]

Conserver, enrichir, acquérir et restaurer. Dans cette optique minimale, l'idée de « muséalisation du cinéma » acquiert une signification résolument statique dans le sens où le

film comme œuvre individuelle se rétracte en deçà des frontières d'un territoire marqué du sceau de l'immutabilité historique ; le schéma d'évolution classificatoire et péremptoire de l'histoire tendant alors à transformer les films en fossiles pris dans l'ambre de l'histoire, monuments historiques ou lieux de mémoire.

Néanmoins, la vocation d'un musée du cinéma est aussi (et peut-être fondamentalement) de mettre en mouvement cette Histoire à travers l'acte de programmation, pierre angulaire qui marque dans un sens l'aboutissement du processus muséal et qui réinscrit, en dernière instance, le film dans son « espace destinal »⁶, mais qui lui offre aussi la possibilité de s'en affranchir et de gagner d'autres espaces, plus lumineux, moins confidentiels, espaces de passages et de confrontations.

C'est cette conception ou plutôt cet esprit muséal, habité par les figures de la confrontation, du choc, de la contamination, de l'extraction et de la monstration (acte de monstration qui implique toujours quelque peu de faire advenir autre l'objet que l'on tend au regard), qui, défendue autant par Godard que par Païni contre les poncifs d'une histoire du cinéma plus traditionnelle (la forme catalogue pour parler vite), permet donc de comprendre comment, aujourd'hui, le cinéma envahit littéralement le champ artistique, autant le discours de l'art que le discours sur l'art.

Il est à noter aussi que ce glissement, à la fois sémantique et pratique, de la cinémathèque au musée, glissement que Dominique Païni identifie comme le passage « de la phase primitive des *accumulations* et des *inventaires* à celle des *confrontations* et des *évaluations* » [Païni 1992, p. 32], accompagne l'émergence d'une nouvelle pensée de l'histoire hantée par la figure de l'anachronisme qui scelle définitivement le passage du « lieu de mémoire » au « milieu de mémoire »⁷.

Détourner, recycler, transformer : la question de l'histoire et des formes

Il est une pratique assez symptomatique de cette interrogation muséale qui naît de l'exposition de cinéma. Pratique historiquement ancrée dans cet espace plastique charnière que constitue le cinéma expérimental, le cinéma de found footage nous offre le terrain idéal qui nous permet, à la fois, de penser l'histoire (du cinéma et des formes cinématographiques) au moyen de films qui en constituent, en quelque sorte, la pensée en acte, mais aussi, au regard de l'histoire même de cette pratique et de son évolution et à partir d'objets contemporains qui en réactualisent la forme et le discours, de repenser le rapport « cinéma – art contemporain » à la lueur de formes filmiques renouvelées.

Le found footage, que l'on pêche parfois à circonscrire ou à définir comme genre cinématographique à part entière, s'accompagne dès ses origines d'une pensée de la « muséification » dans le sens où il présuppose les gestes fondamentaux de collection et de conservation. En effet, s'il est aujourd'hui très facile de pratiquer l'appropriation à partir de supports numériques, il fallait jusqu'il y a peu entretenir un contact physique avec le film, se procurer la pellicule, avant d'entreprendre le travail de réalisation proprement dit. Ce travail préalable qui conditionne à la fois la forme et le discours du film à venir était d'ailleurs

souvent le fait de collectionneurs ou de fouineurs invétérés. Joseph Cornell, connu pour avoir réalisé l'un des premiers films de found footage⁸, incarne très bien cette figure du collectionneur telle que l'a définie Walter Benjamin, à savoir celui qui entretient une relation privilégiée avec les choses qu'il conserve « non qu'alors elles soient vivantes en lui, c'est lui-même au contraire qui habite en elles » [Benjamin 2000]. Habiter les choses, habiter une œuvre « à la manière d'un appartement loué » dira Michel De Certeau⁹, voilà bien le geste fort qu'accomplit le found footage et qui se radicalise encore aujourd'hui à l'ère de sa récupération par l'art contemporain.

Cet art du recyclage, du détournement, de l'appropriation regroupe ainsi des artistes, plasticiens et cinéastes autour d'un même geste esthétique-politique de consommation qui consiste en un usage des formes en vue d'une reprogrammation des représentations et de notre imaginaire. Il s'agit d'isoler, de rassembler, de ralentir ou encore de confronter des images et des motifs afin de souligner les traits enfouis d'un imaginaire cinématographique dont nous sommes les dépositaires inconscients. Il semble dès lors que, tout en négligeant parfois largement l'intégrité de l'œuvre originelle, ces pratiques multiples accomplissent, en partie, le programme propre au musée du cinéma : exposer, programmer, comparer et en dernière instance, re-programmer l'histoire du cinéma.

Selon la formule de Yann Beauvais, cette pratique, depuis le début des années quatre-vingt et la généralisation du magnétoscope, constitue véritablement un art du spectateur ou du programmeur. Comme s'il s'agissait de sceller le sort d'une pratique qui porte en elle cette attention constante à la matière et aux aspects tactiles de la réalisation, il ajoute que, depuis cette époque, le found footage est devenu véritablement « un art de l'œil qui privilégie le choix de celui qui regarde » [Beauvais 2003, p. 63].

S'il faut en effet constater une véritable expansion des entreprises de détournement et de reprise d'images cinématographiques depuis ces vingt dernières années, il faut aussi souligner l'évidence d'un clivage opératoire entre le travail de reprise et de citation propre au tout venant des pratiques médiatiques (télévision, internet, etc.) et l'esthétique du recyclage propre au domaine artistique qui se fonde sur la « plasticité » substantielle des images, caractère d'une forme propice à recréer (ou engendrer) de la forme. Le rapport de l'œil qui saisit à la main qui prélève, ralentit ou efface ne s'évanouit donc pas complètement avec cette tradition contemporaine du recyclage. Nombre d'artistes et de vidéastes tirent aujourd'hui profit des spécificités de ces nouveaux médias dans leur travail afin de se réengager pleinement dans le processus de création qui redevient ainsi le lieu d'un corps à corps permanent.

L'œuvre, résultante de ce corps à corps, peut dès lors être considérée comme le produit d'une opération (au sens presque médical du terme) ou plus précisément d'une mutation dont l'agent principal est l'artiste/vidéaste qui travaille le corps cinématographique en surface (geste traditionnel du cinéaste-monteur – expérimental ou non – : couper, monter, coller, dupliquer), mais aussi par infiltration pour littéralement le contaminer de pathologies diverses.

Cette pratique, qui dépasse largement la simple entreprise citationnelle, interroge le cinéma dans sa corporéité profonde. Il nous semble donc possible d'étudier ces objets à la fois plastiques et filmiques au regard d'une métaphore médicale qui, en bout de course, pourrait permettre de souligner l'évidence de formes filmiques contemporaines, une actualité des formes cinématographiques.

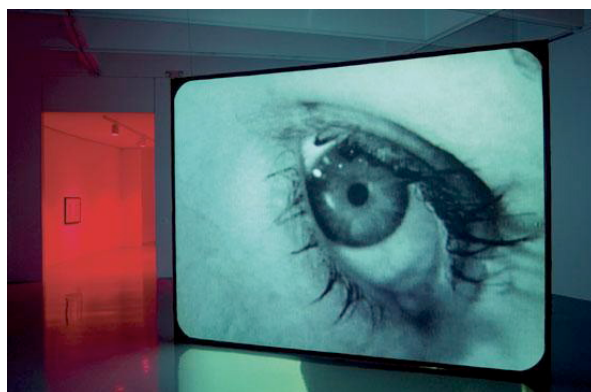
Anesthésie : Douglas Gordon, *24 Hour Psycho* (1999)

L'exemple symptomatique de cette « affection » provoquée par l'anesthésie est sans conteste la version de *Psycho* présentée par Douglas Gordon en 1996 dans un centre d'art londonien à la faveur d'une exposition en forme d'hommage à l'art cinématographique d'Alfred Hitchcock¹⁰.

Nous utilisons ici le terme de version car, comme dans le cas de *Deanimated* de Martin Arnold dont nous parlerons plus tard, il s'agit bien de présenter une nouvelle version du film, sorte de remake tronqué dans le sens où le film d'origine est présenté dans son intégralité, mais pas dans son intégrité. Ces deux projets, très différents dans la forme qu'ils adoptent, tentent néanmoins de mettre en lumière une problématique éminemment contemporaine, celle de « l'exposabilité » d'un film de cinéma, de sa projection au sein d'un espace muséal et de toutes les transformations qui accompagnent cette migration dès lors que le film et son spectateur habitent des espaces non dissociés.

L'installation *24 Hour Psycho* (1999) consiste à l'origine à projeter à la vitesse deux images par seconde le film éponyme d'Alfred Hitchcock (1961) sur un écran posé à même le sol d'un espace d'exposition, sans fauteuils, sans même de dispositif d'occultation qui recréerait un tant soit peu les conditions « idéales » de visionnement. La projection de deux images par seconde, vitesse qu'il est physiquement impossible d'imposer au film pellicule, nécessite l'utilisation d'un master numérique et d'un lecteur professionnel qui diluent le mouvement dans un flux continu. Douglas Gordon étire ainsi la durée de projection à vingt-quatre heures avouant faire coïncider de la sorte le temps de projection et le temps diégétique, avec contestable mais néanmoins pris pour argent comptant par la plupart des spectateurs et critiques.

Le syndrome d'anesthésie dont il est question atteint ici tout le corps du film. Au ralenti, presque immobile, le temps semble, au premier abord et pour un spectateur peu attentif, littéralement suspendu, mais en y regardant de plus près et en dilatant le temps du regard, le



Gordon Douglas, *24h Psycho*, 1999.
Détail d'installation

mouvement lent et fluide transparaît et nous emporte dans son rythme, suspendant la flânerie du spectateur le temps d'un geste ou d'une action à la fois dilatée et amplifiée.

Avec cette installation, Gordon prend à contre-pied le principe de suspens propre à Hitchcock et la maîtrise du rythme qui l'accompagne. L'artiste ralentit le temps, limite le « défilement » à deux images par seconde pour ainsi dramatiser chaque instant du film. La scène de la douche étirée sur plus de vingt minutes illustre très bien ce transfert de la tension dramatique sur chaque instant du film. Le suspens n'est plus alors le produit d'une construction du récit, il s'évanouit dans le ralentissement extrême du « défilement », si bien que chaque geste semble magnifié et exposé pour lui-même, en suspens, littéralement monumentalisé.

Opérant (au sens propre comme au figuré) de la sorte, Douglas Gordon influe profondément sur la capacité mémorielle du spectateur. Ce dernier, contaminé par le film, anesthésié lui aussi s'il veut se synchroniser au rythme du film exposé, voit ses repères mnésiques fondamentalement bouleversés. La mécanique du souvenir qui fonctionne selon le schéma



Gordon Douglas, *24h Psycho*, 1999.
Détail d'installation

classique de la réminiscence fulgurante ou filée, processus actif dès lors que le spectateur est soumis au défilement normal du film, se transforme ici en une expérience de l'oubli et de la perte. Évanescence du récit, de la ligne narrative, Gordon construit avec *24 Hour Psycho* une nouvelle expérience du regard qui se vit dans l'instant du geste théâtralisé vu et vécu pour lui-même, hors de toute intention narrative. Puisque le ralentissement vidéographique coule le mouvement dans un flux continu, l'avant et l'après du geste se confondent dans son actualisation présente et empêchent ainsi le double processus du souvenir et de l'anticipation : qu'y avait-il avant ? qu'y aura-t-il après ?

Virus et contamination : Maximilian Jaenicke, *Loosing Touch* (2003)

Deuxième exemple, le film de Maximilian Jaenicke, *Loosing Touch* (2003), joue lui sur la spécificité du médium numérique et travaille l'image cinématographique par contamination et défiguration, dans un mouvement qui suit une ligne pénétrante, de l'exogène vers l'endogène. Ce que nous propose Jaenicke, c'est d'abord un double geste de défiguration : lacération d'abord et fragmentation ensuite du corps filmique. Il commence par travailler à même le support filmique (en l'occurrence, un DVD du film *L'associé du diable* réalisé par Taylor Hackford en 1998) en y pratiquant de manière aléatoire des grattes et des rayures, en y étalant

des matières diverses et variées (soda, pâte à tartiner, confiture, etc.)¹¹ afin d'attenter littéralement à l'intégrité physique du support. Les étapes successives de ce travail sont enregistrées et transférées ensuite sur un autre support. Ces versions intermédiaires subiront elles aussi le même traitement jusqu'à dilution complète des motifs dans la trame numérique. Le deuxième geste, plus traditionnel, consiste, à partir du résultat obtenu, à prélever dans le corps même du film divers fragments que l'on prendra soin de saisir également dans chacune des versions intermédiaires.

La dernière étape du processus, véritable travail de postproduction, consiste alors à organiser le matériel prélevé dans un tout cohérent en élaborant un minutieux travail de répétition, jouant ainsi sur l'état de dégénérescence visible entre chacune des versions intermédiaires.

La figure qui se révèle alors d'elle-même à la projection du film est celle du virus qui se

propage et contamine chacun des fragments filmiques pour finalement diluer la matière figurative dans la trame électronique. Le résultat rappelle presque ironiquement les défigurations rencontrées sur les pellicules nitrates atteintes du dit « syndrome du vinaigre », si ce n'est que le symptôme de béance et les trous laissés par cette affection physique de la pellicule prennent ici la forme d'applats pixélisés, de motifs dilués, le pixel y étant littéralement exposé comme substrat virtuel de l'image.

Mais si le geste de lacération qui atteint, à travers le support DVD, la « chaire » même de l'image mène en effet à la dilution généralisée de sa matière figurative, il engage avant tout un processus endogène de cicatrisation qui se vit littéralement sur le mode de la fusion.

Si le travail de Maximilian Jaenicke repose sur une pensée de la dégradation et de l'évanescence, il engendre et réinvente néanmoins un corps cinématographique paradoxal et fusionnel qui lie, sans discernement et dans la fulgurante expression du pixel visualisé, diverses strates d'images et de récits. En effet, on peut constater que de nouveaux plans se reforment sous l'effet de la lecture optique des supports physiquement dégradés, plans composites où se fondent, dans un alliage presque indiscernable, à la fois le champ et le contre-champ mais aussi le présent, le passé et le futur du temps diégétique.

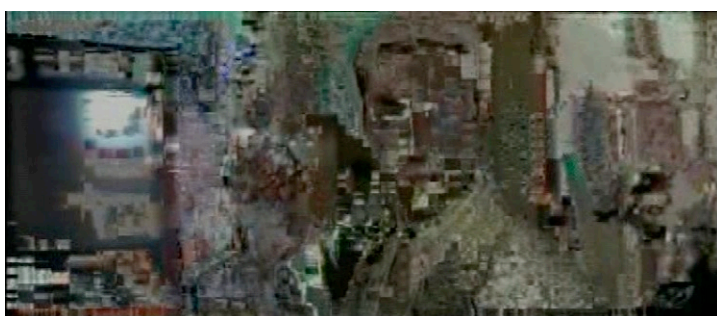


Jaenicke Maximilian, *Loosing Touch*, 2003.

Dégénérescence et contamination



Jaenicke Maximilian, *Loosing Touch*, 2003.
Cicatrization (champ/hors-champ – temps/hors-temps)



Jaenicke Maximilian, *Loosing Touch*, 2003.
Fusion (mosaïque pixellisée)

Loosing Touch propose une véritable expérience de défiguration évolutive qui s'ouvre sur une lacération médiatisée du corps filmique et sa contamination intradermique pour aboutir à une cicatrization endogène, une fusion des pixels en une image fluide, presque liquide, débarrassée de sa couche figurative et métamorphosée en paysage électronique, mosaïque pixélisée, surface aux accents picturaux, mais néanmoins lieu d'actualisation d'un mouvement pur.

Effacement, ablation et aphonie : Martin Arnold, *Deanimated* (2002)

Martin Arnold, *Deanimated*, 2002 d'après le film *Invisible Ghost* (1941) de Joseph H. Lewis, film fantastique américain avec Bela Lugosi.

Le travail de Martin Arnold dans le domaine du found footage nous avait habitué à la filiation au cinéma structural. Les films comme *Pièce touchée*, *Passage à l'acte* fondés sur la répétition, la boucle et la série étaient réalisés à la manière d'une partition musicale dans laquelle le photogramme constituait l'équivalent de la note et l'unité de base. Ce travail de fragmentation-recomposition, largement inspiré des théories d'Arnold Schoenberg sur la musique dodécaphonique et de cinéastes comme Kubelka, Kurt Kren ou Paul Sharits, traitait déjà la matière cinématographique pour en infecter les figures/personnages de pathologies diverses : épilepsie, bégayement, tremblements.

La dernière installation de Martin Arnold, *Invisible Ghost*, constitue en quelque sorte un tournant mais aussi une radicalisation de sa pratique. Grâce à un appareillage numérique sophistiqué, Arnold a travaillé le film de Lewis sur le motif en intervenant directement sur les figures représentées et plus particulièrement sur les



Arnold Martin, *Deanimated : Invisible Ghost*, 2002
Avant-après : processus d'effacement

personnages. Première opération, effacer tout effet de *lipping* et ainsi libérer les voix de leur corps, les réduire à l'état de spectres qui hantent la fiction. Seconde opération, pratiquer l'ablation progressive de tous les personnages du film, mutiler le corps cinématographique fictionnel (et le choix d'un film hollywoodien de genre n'est ici pas innocent) en le réduisant petit à petit à un simple paysage.



Arnold Martin, *Deanimated : Invisible Ghost*, 2002

Avant-après : processus d'effacement

Ce double processus d'aphasie et d'ablation qui, comme un virus, irradie le film et le conduit à se dépeupler au fur et à mesure de sa projection (les quinze dernières minutes du film sont d'ailleurs totalement vierges de toute figure humaine et les derniers instants de la projection proposent une image totalement noire, vidée de toute substance) semble matérialiser le

concept d'invisibilité et de disparition. Les corps, dès lors qu'ils sont frappés de mutisme, sont réduits à leurs qualités strictement expressives et visuelles. Leur disparition progressive dérégule ce ballet gestuel si bien que lorsqu'un personnage « rescapé » évoque du regard ou par un geste quelconque la présence invisible d'un corps disparu, c'est cette disparition même, phénomène visuel que l'on pourrait qualifier de paradoxal, qu'il rend visible, et dans le même mouvement, le travail de l'artiste.

« Le normal et le pathologique » : la question du contemporain

Dans un texte sur les expériences de muséification du cinéma et de l'image filmique, Murielle Andrin¹² utilise le terme de « pétrification » pour aborder le phénomène de transfert qui touche certaines œuvres cinématographiques. Processus de transformation de matière organique en matière minérale, la pétrification, tout comme l'embaumement et la momification, transforme le corps en monument, ce que Marc Augé, dans la lignée de Pierre Nora, identifie comme « l'expression tangible de la permanence, ou de la durée » [Augé 1992, p.78].

Ce processus de monumentalisation accompagne l'émergence d'une histoire médiatisée où le lieu de mémoire quadrille le territoire pour mieux en maîtriser la connaissance. Nous l'avons souligné, l'histoire du cinéma et la pensée de l'histoire en matière cinématographique se sont longtemps identifiées à cette conception monumentale qui passe à la fois par la préservation et la restauration (critique néanmoins) de l'ensemble « du patrimoine cinématographique » – ajoutons, l'ensemble du patrimoine cinématographique connu – et par la classification plus ou moins aléatoire des films et des formes cinématographiques.

Nous soutenons pour notre part que les œuvres présentées ici, et de manière générale les entreprises contemporaines de recyclage, ne correspondent pas à cette pensée de la

pétrification ou de la ruine, mais qu'elles réactivent au contraire une pensée mouvante de l'image, une « impermanence » propre à faire émerger d'autres images.

Deux remarques doivent alors être formulées au regard de nos objets.

Premièrement, pour continuer de filer la métaphore muséale, on peut dire, au vu des trois exemples rapidement analysés ci-dessus, que ce qui se perd avec la pratique du found footage (dans ses composantes numériques surtout) c'est une certaine idée de conservation et de restauration. Ces deux gestes essentiels de la pratique muséographique sont ici évacués pour faire place à un travail de la mémoire. Non pas un travail de mémoire qui transforme l'œuvre en un lieu de mémoire dépositaire d'une histoire bien plus large et qui le contient entièrement, mais bel et bien un travail de la mémoire, une mémoire vécue et incarnée, précisément fondue dans un corps. C'est l'instauration d'un « milieu de mémoire », une mémoire qui se révèle avec ses failles et ses erreurs, ses trous, ses pertes, ses sautes, et qui travaille ici l'image cinématographique dans sa matière même pour la mettre (à nouveau, serions-nous tentés de dire, compte tenu des spécificités de la copie numérique) à l'épreuve de la disparition.

Le geste pathogène de l'artiste/cinéaste n'a pour but que de re-présenter l'image pour la faire advenir « Autre ». Blessée, attaquée dans sa chaire, l'image se dédouble aux yeux (sous les yeux ou dans l'œil) du spectateur : mémoire d'une image « normale » enchassée dans une figure pathologique, l'histoire s'écrit désormais sous les auspices de la contemporanéité où la reprise n'est plus simplement l'évocation rituelle ou démonstratrice du passé mais bien cette coappartenance ou cette coprésence, chère à Rancière¹³, du passé et du présent dans une nouvelle forme filmique, coalescence d'une image (mémorielle) avec son « Autre » dans l'acte même du regard.

Enfin, dans un chapitre de *La connaissance de la vie* intitulé « Le normal et le pathologique », le philosophe des sciences Georges Canguilhem nous apprend que, la frontière entre ces deux états ne pouvant être tenue pour proprement substantielle, par conséquent, l'état pathologique diffère seulement quantitativement de l'état normal ainsi, souligne-t-il, en reprenant les termes du neurologue Kurt Goldstein, « sous les mêmes dehors anatomiques, on est malade ou on ne l'est pas, la lésion ne suffit pas à faire la maladie anatomique, la maladie du malade » [Canguilhem 1992, p. 211].

Si l'on veut bien étendre cette considération aux différentes occurrences du corps meurtri présentées dans les exemples ci-dessus, il nous est possible d'évoquer la particularité du modèle plastique pour souligner son indépendance par rapport au modèle cinématographique « normal ». Dès lors, les pathologies relevées ici, ces multiples opérations sur le corps filmique pour le faire advenir autre, se dégagent peut-être du modèle proprement pathologique pour retourner au normal et décliner, selon plusieurs modalités, l'expression d'une actualité de la forme cinématographique (vivier de formes et de figures telles que le vide, la déformation, le mouvement pur, la picturalité, l'évanescence, etc.), modèle exportable à d'autres pratiques de cinéma d'exposition mais qui s'exprime ici depuis les sites historiques de l'histoire du cinéma.

¹ L'utilisation du terme found footage pourrait sans doute paraître quelque peu galvaudé compte tenu des objets dont il sera question dans ce texte. Nous avons pris le parti de conserver ce terme non pour ce qu'il désigne dans son sens restreint, des films dont le matériau de base – la pellicule – a bel et bien été « trouvé », mais plutôt pour son caractère expansif qui tend à définir un ensemble de pratiques de détournement, de recyclage ou d'appropriation qui posent le principe de la reprise au centre de leurs préoccupations. Ainsi, nous pouvons réunir sous le même vocable, en ménageant néanmoins des niveaux de stratifications, les films de Bruce Conner, de Martin Arnold, des Gianikian, de Peter Tscherkassky, mais aussi des travaux récents d'artistes contemporains tels que Douglas Gordon, Christophe Girardet, Mathias Muller, Christian Marclay ou encore Pierre Huyghe qui ne nécessitent plus un contact physique avec la pellicule dès lors que ces cinéastes pratiquent l'extraction depuis des supports digitaux. Sur le found footage, voir notamment Eugeni Bonnet 1993 ; Cecilia Hausher & Christoph Settele 1992 ; William C. Wees 1993 et le n°16 de la revue *Cinergon*.

² Pour une cartographie plus complète de ce double processus et des multiples figures de « l'effet cinéma » qui envahissent l'art contemporain, nous renvoyons à l'article de Philippe Dubois dans le numéro 8 de la revue *Cinéma et Cie* (pp. 15-26) dans lequel il trace les lignes directrices et particulièrement éclairantes des convergences entre cinéma et art contemporain.

³ C'est l'expression même qui fut le sous-titre d'un ouvrage de Dominique Païni parut en 2002. Cet ouvrage traitait du problème éminemment contemporain de l'exposition de cinéma : comment exposer, comme c'est le cas pour la peinture, la sculpture, le dessin ou l'aquarelle, des œuvres qui portent en elles le rythme très singulier du défilement et qui font du temps et de son écoulement leur condition d'existence et leur matière première ?

⁴ Nous faisons ici référence à une intervention de Luc Vancheri présentée dans le cadre de la V^e Spring School organisée en mars 2007 par l'Université d'Udine sur le thème « Cinéma et Arts visuels contemporains ». Le titre de cette communication était : « Histoire du cinéma élargi ou Histoire élargie du cinéma » (non encore publié).

⁵ Nous renvoyons le lecteur aux textes de Jean-Christophe Royoux dans la revue *Omnibus* et dans l'ouvrage collectif édité à la Lettre Volée en 2001, ainsi qu'au texte de Raymond Bellour dans *Trafic* n°34.

⁶ Nous empruntons la formule à Daniel Vandergucht qui, dans son ouvrage *L'art contemporain au miroir du musée*, parle du musée comme « espace destinal » de l'œuvre devenue œuvre d'art. Voir Daniel Vandergucht 2000.

⁷ Sur les principes anachroniques de l'histoire et de la mémoire, voir Georges Didi-Huberman 2000. Nous reprenons aussi à notre compte les catégories proposées par Pierre Nora dans son aventure encyclopédique sur les lieux de mémoire. Voir Pierre Nora 1984-1992 (3 tomes) et particulièrement le tome I.

⁸ Le film *Rose Hobart* réalisé en 1936 à partir d'une copie du film *East of Borneo* de George Melford. Joseph Cornell isole les plans où apparaît l'actrice principale – Rose Hobart – pour les remonter ensuite dans un film teinté de mélancolie, de nostalgie et d'admiration. C'est l'un des premiers films à fonctionner sur le registre de la fragmentation et de la fétichisation de l'objet film et de son motif principal, ici l'actrice Rose Hobart.

⁹ Voir Michel De Certeau 1990. Sur les tendances appropriationnistes et leurs pendants dans le champ artistique, nous renvoyons également au petit essai de Nicolas Bourriaud qui rassemble sous le vocable de « postproduction » des pratiques artistiques et culturelles diverses qui élèvent le détournement et l'appropriation au fondement même de leur esthétique.

¹⁰ *SpellBound : Art and Film*, Hayward Gallery London, 1996.

¹¹ Il s'agit là de la mythologie qui accompagne le film, particulièrement le travail préparatoire qui a permis d'obtenir ces images pixellisées et presque picturales sans endommager définitivement le support. Il est évident que Maximilian Jaenicke a eu recours à des logiciels de traitement de l'image pour fondre le résultat dans une forme harmonieuse mais nous pouvons affirmer que la base du travail et l'esthétique qui en découle tiennent à ces lacérations du support DVD.

¹² ANDRIN Murielle, « Le cinéma pétrifié », in Franck Philippe et Van Essche Marc (dir.), *Exposer l'image en mouvement*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2004, pp. 97-117.

¹³ Jacques Rancière explique très bien ce déplacement de la notion d'histoire qui n'est plus le simple récit du passé mais bien « un mode de coprésence, une manière de penser et d'éprouver la

coappartenance des expériences et l'entre-expressivité des formes et des signes qui leur donnent figure.» [Rancière 2000 p. 225]

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDRIN Murielle, « Le Cinéma pétrifié », in Fanck Philippe et Van Essche Marc, *Exposer l'image en mouvement*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2004, pp. 97-117.
- BEAUVAIS Yann, « Films d'archives », in Vignaux Valérie (dir.), *1895. Archives*, Paris, AFRHC/FCAFF, n°41, octobre 2003, p. 63.
- BELLOUR Raymond, « D'un autre cinéma » in *Trafic*, n°34, 2000, pp. 5-21.
- BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du Réel, coll. Documents sur l'art, 2003.
- BONNET Eugeni (dir.), *Desmontaje: film, vídeo / apropiación, reciclaje*, Valence, IVAM, 1993.
- CANGUILHEM Georges, *La connaissance de la vie* (1935), Paris, Vrin, 1992.
- DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, Vol. 1 « Arts de faire », Paris, Folio essais, 1980.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.
- DUBOIS Philippe, « Un effet cinéma dans l'art contemporain », in *Cinéma & Cie*, n° 8, 2006, pp. 15-26.
- HAUSHER Cecilia, SETTELE Christoph, *Found Footage Film*, Luzern, Viper/Zyklop, 1992.
- NORA Pierre, « Entre mémoire et histoire », in *Lieux de mémoire*, Tome I « La République », Paris, Gallimard, 1984.
- PAÏNI Dominique, *Le temps exposé. Le cinéma, de la salle au musée*, Paris, Cahiers du Cinéma, Coll. Essais, 2002.
- PAÏNI Dominique, *Conserver, Montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, Collection de Parti Pris, 1992.
- PAÏNI Dominique, « Visiter l'histoire de l'art du film ? », in Vignaux Valérie (dir.), *1895. Archives*, n° 41, Octobre 2003, Paris, AFRHC, pp. 37-44.
- RANCIERE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
- ROYOUX Jean-Christophe, « Pour un cinéma d'exposition : retour sur quelques jalons historiques », in *Omnibus*, Paris, Avril 1997.
- ROYOUX Jean-Christophe, « Remaking Cinéma. Les nouvelles stratégies du remake et l'invention du cinéma d'exposition », in Goudinoux Véronique et Weemans Michel (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001, pp. 215-229.
- VANDERGUCHT Daniel, *L'art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2000.
- WEES C. William, *Recycled Image*, New-York, Anthology Film Archive, 1993.