

1895

**1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze**Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma**58 | 2009**  
**Varia**

---

**Décadrages. Cinéma, à travers champs**n°13, automne 2008 : Dossier Anna Sanders Films, cinéma et art  
contemporain.**Jean-Michel Baconnier**

---

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/1895/3991>

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

**Éditeur**

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 216-222

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

**Référence électronique**Jean-Michel Baconnier, « Décadrages. Cinéma, à travers champs », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3991>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# Décadrages. Cinéma, à travers champs

n°13, automne 2008 : Dossier Anna Sanders Films, cinéma et art contemporain.

Jean-Michel Baconnier

---

## RÉFÉRENCE

*Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n 13, automne 2008 : Dossier Anna Sanders Films, cinéma et art contemporain.

- 1 Aujourd'hui, au niveau des pratiques de l'image en mouvement, le champ de l'art contemporain et celui du cinéma – en tout cas celui du cinéma expérimental (peut-être faut-il ici préciser le genre au risque de nous perdre dans l'imprécision des terminologies) – peuvent difficilement se définir à travers des territoires formels et conceptuels radicalement distincts, même si leur conjonction ne s'est pas faite pour les mêmes raisons selon leur histoire respective. Dans son ouvrage intitulé *Vidéo : un art contemporain* (Paris, Éditions du Regard, 2001), Françoise Parfait retrace la genèse de cette perméabilité, aussi bien sur le plan technique qu'esthétique, en partant des prémices de la vidéo dans les années 1960. La circonscription de ce territoire investi par l'image en mouvement, où se joue l'enchevêtrement entre le cinéma et l'art, mais aussi avec la télévision et l'infographie, a été tentée notamment par Raymond Bellour (*L'Entre-images*, Paris, Éditions de la Différence, 1990). À l'aide de la notion d'« entre-images », il interroge « le passage », le mouvement des images et leur mixité, à travers les médiums et les dispositifs de monstration, qui, selon lui, forme un « lieu » de transformation et d'hybridation du caractère même des images. Pour sa part, Pascale Cassagnau (*Future Amnesia - enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris, Éditions Isthme, 2007) est repartie de l'idée de « troisième cinéma » émise préalablement par Octavio Getino et Fernando Solanas dans leur manifeste *Hacia un tercer cine (Vers un troisième cinéma*, Tricontinental, n° 3, 1969) rédigé peu après la réalisation de leur film *La Hora de*

*las hornos* (*l'Heure des brasiers*, 1966-1968) prônant la libération populaire, en Argentine, dans les années 1960. Toutefois, comme le soulève François Bovier dans son introduction (p. 10), il est difficile de voir la pertinence du lien entre un concept qui était, à la base, lié à des revendications politiques fortes et l'analyse d'un modèle esthétique qui se cherche en dehors de ce champ.

- 2 Pour son treizième numéro, la revue *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, la bien nommée, consacre, sous la direction de François Bovier, un dossier à Anna Sanders Films qui représente de manière emblématique une possible – mais aussi singulière et problématique – interaction entre le champ de l'art contemporain et celui du cinéma.
- 3 Anna Sanders Films a construit stratégiquement sa légitimité en ayant recours à des critiques d'art et à des commissaires d'exposition reconnus dans le milieu comme Daniel Birnbaum, Mathieu Copeland, Xavier Douroux et Hans Ulrich Obrist. Comme nous le verrons, grâce à cette association avec des sympathisants intellectuels, une grande partie de la littérature secondaire (prenant souvent la forme d'article et d'entretien) consacrée à cette structure, a été produite dans la perspective d'inscrire Anna Sanders dans le paysage de l'art contemporain. Dès lors, l'intérêt critique fondamental et original du dossier proposé dans ce numéro de *Décadrages* réside dans l'effet de renversement qui permet à la fois d'appréhender Anna Sanders – en toute autonomie – à travers des outils d'analyse venant du cinéma et d'interroger le champ du cinéma lui-même. Ceci fait écho aux œuvres des auteurs faisant partie d'Anna Sanders qui, justement, investissent et questionnent le domaine du septième art à partir du champ de l'art contemporain.
- 4 « Anna Sanders Films est une structure de production, créée en août 1997, par les artistes Charles de Meaux, Pierre Huyghe et Philippe Parreno, bientôt rejoints par Dominique Gonzalez-Foerster, en étroite collaboration avec Xavier Douroux et Franck Gautherot, fondateurs du centre d'art contemporain Le Consortium (créé en 1977 à Dijon, par l'association Le Coin du Miroir). Précisons encore que Franck Gautherot dirige la maison d'édition Les Presses du réel » (p. 9). Deux projets sont à l'origine de l'existence de cette « [...] plateforme de jeu commune où chacun est libre de tirer sa carte » (Ch. de Meaux, entretien, p. 82). Le premier, décrit par Geneviève Loup, envisage Anna Sanders comme « [...] la protagoniste d'un récit constitué d'indices parcellaires, [...] évoquée au travers d'un magazine conçu par Pierre Huyghe et Philippe Parreno et intitulé *Anna Sanders, L'Histoire d'un sentiment* (1996-1997). [...] Anna Sanders est un personnage omniprésent mais invisible, fantomatique, matrice d'un scénario dont le film n'est délibérément pas tourné » (p. 20).
- 5 Charles de Meaux évoque, dans son entretien avec François Bovier et Cédric Fluckiger, le deuxième motif : « Anna Sanders s'est cristallisé, au moment de sa formation, autour de moi, tout simplement parce que je travaillais alors avec Philippe Parreno sur *le Pont du trieur* (1999). Au moment de son écriture, nous cherchions un outil pour réaliser ce film. Et nous nous sommes rendus compte que l'un des principaux problèmes du cinéma, c'était son manque d'outils de production. Nous avons donc monté à cette occasion Anna Sanders Films » (p. 80).
- 6 Il y a donc deux éléments prépondérants qui sont constitutifs d'Anna Sanders, le premier étant son aspect fictionnel et le second étant qu'elle fonctionne comme un outil stratégique et synergique entre le domaine de l'art et celui du cinéma.

- 7 « La nature virtuelle d'Anna Sanders lui offre l'opportunité de graviter entre les mondes de l'art visuel et du cinéma, entre réalité et fiction et entre les traditions du passé et les possibilités du futur. Cette structure est un reflet du nouveau paradigme en matière de production culturelle au XXI<sup>e</sup> siècle – une approche fluide dirigée non par des définitions de formes artistiques démodées, mais par les idées des artistes » (David Metcalfe, « Avant-propos », *The In-Between, Anna Sanders Films*, Dijon, Les Presses du réel, 2003, p. 4, cité par G. Loup, p. 20).
- 8 Il y aurait donc, à partir de là, toute une partie d'analyse sociologique à traiter. En effet, nous pouvons rappeler que cette structure prend forme conjointement au modèle artistique théorisé par Nicolas Bourriaud qu'est l'« esthétique relationnelle ». En le définissant sommairement, les œuvres qui correspondent à ce modèle sont des postures esthétiques qui engendrent des événements produisant des expériences singulières entre des individus et leur contexte. Dans son essai homonyme (*Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001), Nicolas Bourriaud fait largement référence aux travaux de Pierre Huyghe, Philippe Parreno et Dominique Gonzalez-Foerster. Par conséquent, on aurait pu attendre que cette partie importante d'Anna Sanders soit abondamment abordée dans cette revue. Toutefois, si elle y est stipulée comme étant non négligeable (p. 6), le postulat de la direction rédactionnelle du dossier a été de ne pas analyser Anna Sanders par son axe sociologique. En effet, on nous informe dès la première ligne de l'éditorial que : « À l'image des artistes regroupés depuis 1997 dans la structure Anna Sanders qui assument les contraintes et les conventions du "cinéma d'auteur", nous avons mobilisé dans ce dossier les outils de l'analyse de films en les confrontant aux déclarations d'intention des réalisateurs. Nous reproduisons délibérément les *a priori* formels et méthodologiques associés aux études de films, tout en nous inscrivant dans une perspective auteuriste. Paradoxalement, nous allons ainsi à l'encontre du caractère industriel et collectif du cinéma qui est la raison d'être de la Sàrl Anna Sanders Films » (p. 4).
- 9 Mais peut-être faut-il ajouter que si ce sont bien des outils d'analyse de films qui ont été convoqués, comme le souligne François Bovier, ils ont toutefois aussi été confrontés aux outils d'analyse de la vidéo étant donné qu'une partie des auteurs des textes n'ont pas une formation académique liée au cinéma mais à l'histoire de l'art – sans pour autant faire partie des institutions contribuant à la promotion d'Anna Sanders. Ce qui enrichit et renforce selon nous cette idée de décloisonnement entre les genres établis. À notre sens, cette façon d'étudier les œuvres réalisées par les artistes et les cinéastes évoluant par l'entremise d'Anna Sanders nous paraît pertinente pour au moins deux raisons majeures. En premier lieu, nous (re)découvrons par cet angle d'investigation les travaux spécifiques de chacun d'entre eux et les problématiques qu'ils abordent de manière différente autour de l'image en mouvement. On notera d'ailleurs que la cohérence entre les articles réside dans l'idée de transversalité prônée par la revue *Décadrages*, point de vue partagé par les membres d'Anna Sanders. C'est donc en cheminant de champ en champ, d'œuvre en œuvre et d'artiste en artiste que s'effectue la rencontre avec cette structure tout au long de notre lecture. Par conséquent, l'article d'introduction de François Bovier pose le contexte mis en place par Anna Sanders en vue d'articuler un glissement stratégique du champ de l'art vers celui du cinéma : l'objectif avoué des membres de cette structure est d'utiliser les moyens de production, de monstration et de diffusion de ce domaine, tout en jouant avec les codes qui le constituent. Geneviève Loup analyse les films de Pierre Huyghe qui, au travers d'Anna

Sanders en tant qu'entité désincarnée, interrogent et mettent à l'épreuve la position de l'auteur ainsi que celle du spectateur comme sujet immergé dans une société surproduisant des objets de consommation. « L'artiste détourne ces éléments en circulation pour induire une critique des systèmes de production » (p. 29). Claus Gunti examine le statut des images dans l'œuvre de Philippe Parreno qui lui permettent de réévaluer la notion de réalité. Selon lui, l'artiste oppose à l'approche réductrice de la réalité, qu'induit l'axiome subjectif / objectif, une recréation de celle-ci, au sein de l'image, qui passe par une construction discursive. Par conséquent, une partie de son travail consiste à redéfinir les frontières entre le documentaire et la fiction, préoccupation qu'il partage avec Charles de Meaux. François Bovier et Geneviève Loup explorent les territoires fragmentés agencés par Dominique Gonzalez-Foerster dans ses courts métrages. En passant par leur structure même, l'artiste tente de plonger le spectateur dans une expérience spatio-temporelle qui lui fait perdre ses repères. Claire-Lise Debluë et Raphaël Oesterlé se penchent sur la notion du « non-lieu » dans les films de Charles de Meaux, qui entre en résonance directe avec le statut d'Anna Sanders. En jouant avec les codes esthétiques et la structure formelle du film documentaire, de fiction et d'essai, le cinéaste élabore un espace d'énonciation ambigu et contradictoire, lui permettant d'éviter la définition réductrice des genres. Par ce biais, il opère sur l'objet même de ses films, généralement un lieu défini comme le Pamir (*le Pont du trieur*, 1999), le Kazakhstan (*Shimkent Hotel*, 2001) ou la ville de Marfa (*Marfa Mystery Lights, a Concert for the UFO's*, 2006), un processus de délocalisation vers « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique » (Marc Augé cité par C.-L. Debluë et R. Oesterlé, p. 59), autrement dit, un non-lieu. Mathias Lavin étudie la fonction du personnage comme voie d'accès aux films réalisés par Apichatpong Weerasethakul. Ce dernier est un cinéaste, ayant une formation d'architecte, qui a poursuivi des études de cinéma au Chicago Arts Institute et rejoint Anna Sanders Films plus tardivement, lorsque celle-ci a coproduit avec Kick the Machine (petite entreprise fondée par Weerasethakul et d'autres réalisateurs en 1999) son long métrage *Blissfully Yours* en 2002. Le dossier se conclut par un entretien de François Bovier et Cédric Fluckiger avec Charles de Meaux.

- 10 En second lieu, l'intérêt de cette approche esthétique est de mettre en lumière indirectement le manque d'espace critique qui porte sur la structure même Anna Sanders Films, occultée par le développement de l'œuvre mais aussi, osons le terme, par la notoriété de ses protagonistes et leur désir commun de se « façonner » un nom. Comme l'écrit judicieusement François Bovier, « Anna Sanders Films constitue un ensemble vide, un lieu de disponibilité pouvant être investi par différents auteurs » (p. 4). Par son caractère fictionnel prenant la forme d'une entité fantomatique, Anna Sanders a construit sa légitimité en tissant un réseau avec des institutions établies faisant autorité dans le milieu de l'art contemporain et celui du cinéma, ce qui fut sa force (au niveau de son efficacité à produire des œuvres et à les diffuser) mais aussi sa faiblesse (au niveau de son manque de subversion à l'encontre de ce même milieu). Afin que nous croyions en elle, que nous la créditons, comme nous devons croire en une fiction pour qu'elle existe, cette structure fictive s'est associée stratégiquement avec le centre d'art le Consortium et la maison d'édition Les Presses du réel, ainsi qu'avec la maison de diffusion de films MK2 qui aujourd'hui est devenue l'un des principaux supports de médiation du cinéma d'auteur en France. Dans la même optique, en vue d'asseoir la crédibilité d'Anna Sanders paraît, en 2003, l'ouvrage-somme *The In-Between - Anna Sanders Films* (*op. cit.*) comprenant entre autres des textes de Xavier

Douroux et des entretiens avec les artistes actifs dans la structure. Cette publication, qui peut être considérée comme le « programme » d'Anna Sanders, nous rappelle la forme du manifeste usitée notamment par certains collectifs d'avant-garde comme les futuristes et les dadaïstes pour exprimer la ligne directrice de leur mouvement. Cependant, il s'agit ici plutôt de textes rhétoriques décrivant des « moments paysage » (X. Douroux, *op. cit.*, p. 6) et moins un chemin à suivre, une ligne de conduite. En outre, Charles de Meaux souligne, en partant de la situation interne des auteurs regroupés sous Anna Sanders, que c'est pour eux : « Une expérience individuelle [qui] se déploie dans un cadre collectif. Il ne s'agit pas là d'une simple addition de personnes : malgré nos différences de positionnement, une alchimie réunit nos activités artistiques. Notre modèle n'est pas celui du collectif, mais celui de la collaboration [...] » (Ch. de Meaux, entretien, p. 82).

- 11 Il est intéressant d'ailleurs de constater que les noms des auteurs qui font partie d'Anna Sanders ne sont pas éclipsés par celui de la structure : aucun d'entre eux ne perd son identité en y étant affilié.
- 12 Anna Sanders est un « non-lieu » entre le cinéma et l'art contemporain qui offre un point de vue, une posture pour appréhender la « scène » du cinéma et celle de l'art contemporain de manière perméable, en redistribuant les règles qui les structurent et en jouant avec les institutions qui les régissent, sans pour autant déstabiliser leur pouvoir mais au contraire, au risque de nous répéter, légitimer la pertinence de ses productions à travers elles. Par conséquent, Anna Sanders est aussi le « lieu », paradoxalement, d'une mise en scène de l'imposture car elle valide sa pertinence, sa raison d'« exister », en convoquant les deux grandes figures du « complice » – qui la constitue – que sont le législateur (le pouvoir, ici l'institution cinématographique ou artistique) et le lecteur (nous, qui devons croire en cette fiction) : « [...] Pour Rousseau, cette figure du complice comporte donc deux visages exemplaires, ou deux faces dominantes. D'un côté le “législateur”, qui valide l'autorité, justifie le pouvoir et rend légitime un droit de l'inégalité parmi les hommes, en séparant les corps propres du corps collectif. De l'autre, c'est le “lecteur”, qui impose les normes du sens, les critères d'interprétation et les conditions de toute lisibilité, en divisant l'homme de l'intérieur entre son corps propre et son nom propre. » (Serge Margel, *De l'imposture, Jean-Jacques Rousseau, mensonge littéraire et fiction politique*, Paris, Galilée, 2007, p. 18).
- 13 Certes, Anna Sanders rend possible une interaction entre le cinéma et l'art contemporain en jouant stratégiquement à déplacer les frontières et à croiser les réseaux. Néanmoins, elle vise plus à obtenir une « quinte flush royale » – un coup gagnant, que le renversement des rois (aussi bien ceux de l'*entertainment*, que ceux de la culture dite majeure) en abattant ses cartes.