

Les trois boucles. Notes sur les modes d'existence des films d'artistes

Three Loops. Notes on the Modes of Existence of Artists' Films

Die drei Schleifen. Anmerkungen zu den Existenzformen von Künstlerfilmen

I tre giri. Note sui modi d'esistenza dei film d'artista

Los tres bucles. Notas sobre los modos de existencia de los filmes de artista

Enrico Camporesi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/16320>

DOI : [10.4000/perspective.16320](https://doi.org/10.4000/perspective.16320)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2019

Pagination : 249-256

ISBN : 978-2-917902-50-9

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Enrico Camporesi, « Les trois boucles. Notes sur les modes d'existence des films d'artistes », *Perspective* [En ligne], 2 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/16320> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.16320>

Les trois boucles.

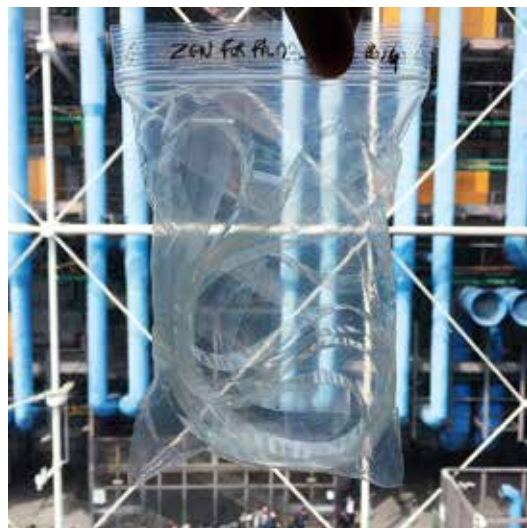
Notes sur les modes d'existence des films d'artistes

Enrico Camporesi

Le bureau du service de la collection Film au Musée national d'art moderne – Centre Pompidou conserve dans un placard un ruban de film 16mm, une simple amorce transparente, sans son, qui porte une date précise (**fig. 1**). À l'automne 2014, Jonathan Pouthier et moi-même avons conçu, à l'occasion de l'exposition *Marcel Duchamp. La peinture, même*¹, une série de séances qui tenterait de retracer une possible généalogie du *ready-made* dans le champ du film². La projection de cette amorce transparente, objet bien connu des pratiques archivistiques, ouvrait la séance du 8 octobre. En fixant une longueur arbitraire (environ 3,40 mètres, réunis au moyen d'une collure au scotch), le projectionniste avait construit un système artisanal pour obtenir, depuis la cabine, une projection en boucle à interrompre après 8 minutes. Cette bande de film sans qualités, assemblée sur place et destinée uniquement à la projection en question, devenait ainsi, le temps d'une soirée, une œuvre de la collection du MNAM : *Zen for Film* (1962-1964) de Nam June Paik. Au lendemain de l'événement, sa valeur d'usage était épuisée. Son statut actuel la rapproche du rebut, quoique d'une nature particulière.

L'histoire de cet objet, dont il faut faire la généalogie, est un exemple extrême qui permet de penser le statut nécessairement « multiple » du film d'artiste. L'anecdote nous offre l'histoire d'un déplacement et d'une transformation : si, pendant sa projection, ce ruban de film est la manifestation sensible d'une œuvre, immédiatement après, lorsqu'il est sorti du projecteur, il acquiert un statut de relique, quoiqu'en soi sans valeur ni qualités.

1. Ruban de *Zen for Film* vu depuis le bureau de la collection Film du Centre Pompidou.





2. Peter Moore, Nam June Paik projette son ombre sur *Zen for Film* au New Cinema Festival I, à New York, Film-Makers' Cinematheque, le 2 novembre 1965.

Le 2 novembre 1965, lorsque le photographe Peter Moore photographie Paik, on comprend immédiatement qu'il s'agit d'une performance³ : pendant le premier New Cinema Festival qui se déroule à la Film-Makers' Cinematheque de New York, Paik projette son ombre sur l'écran (fig. 2). L'inscription momentanée du corps de l'artiste sur une surface

dépourvue d'images permet de vérifier les dimensions du rectangle de lumière, d'une hauteur qui équivaut quasiment à l'échelle humaine. L'image projetée, mobile et ajustable par définition, à première vue « immatérielle », laisse ici entrevoir son support. Le médium, au sens littéral du terme, de la projection est une amorce 16mm transparente, sur laquelle on peut apercevoir quelques rayures, des poussières, des impuretés diverses. On a souvent rapproché l'opération de Paik de *4'33"* de John Cage ou encore des *White Paintings* de Robert Rauschenberg : autant d'invitations à parcourir un « vaste domaine inexploré de recherche esthétique et conceptuelle⁴ ». La surface de l'amorce accueille les traces de la contingence que l'écran restitue. À travers cette captation physique des accidents occasionnés par la projection, Paik propose un travail dont la racine est conceptuelle, mais qui nécessite un matériau spécifique pour se manifester. Ce dernier, l'amorce transparente, est virtuellement interchangeable : n'importe quel bout de film transparent peut être utilisé.

Dans le cas de *Zen for Film*, ce qui permet à un objet si banal (une amorce transparente) d'accéder au statut d'œuvre ne repose pas seulement sur un geste « nominaliste », duchampien, bien qu'en 1969 l'artiste Fluxus George Maciunas ait déjà identifié cette pièce comme un *ready-made*⁵. Dès son origine, *Zen for Film* s'impose comme une pièce à la nature multiple et surtout changeante. Ce sont précisément ces changements et

ces variations que la chercheuse Hanna B. Hölling a mis en valeur dans une exposition récente organisée à la galerie du Bard Graduate Center, à New York, *Revisions – Zen for Film* (17 septembre 2015 – 21 février 2016). Hölling y a remis en scène « les rencontres avec le travail erratique de Paik⁶ », à partir d'un seul objet, *Zen for Film*, qui n'y était pas isolé – mais au contraire observé dans ses diverses manifestations sensibles : une projection argentique, sa numérisation, une boîte de film, une édition d'artiste, entre autres. Son enquête reposait sur une véritable phénoménologie de l'exposition : elle proposait d'observer, d'un point de vue matériel, les différentes « versions » de *Zen for Film* ainsi que les conséquences, formelles et spéculatives, qui découlent de ces différentes présentations.

Dans cette œuvre, une relation singulière s'instaure entre la spécificité conceptuelle de l'opération de Paik et ses manifestations sensibles. Ces dernières sont effectivement multiples et la pièce circule depuis sous différentes formes. Cependant une bifurcation apparaît dans l'histoire de sa présentation, qui a des conséquences importantes pour le contexte muséal qui l'accueille. Deux alternatives se présentent : la projection simple d'une part, l'installation d'autre part. Si dans les années 1960 c'est la présentation en tant qu'événement qui prime, comme l'indique la documentation photographique de Peter Moore (il prend une autre photo de *Zen for Film* lors d'un événement au Fluxhall, à New York, en 1964), c'est surtout en tant qu'installation que l'œuvre circule par la suite. En 1964 déjà, George Maciunas, qui avait pris en charge la circulation et l'édition des films produits par les artistes Fluxus, inscrivait *Zen for Film* dans son catalogue comme une « boucle » (*loop*), et certifiait l'affranchissement définitif du déroulement linéaire et borné dans le temps de la projection (qui a un début et une fin) préfigurant, en quelque sorte, sa destinée muséale en tant qu'installation⁷. Ce n'est toutefois qu'avec l'introduction des boucleurs pour les projecteurs 16mm, c'est-à-dire dans le courant des années 1970, que cette stratégie pourra être perfectionnée. Aujourd'hui, en observant ces objets depuis le musée on découvre un scénario complexe – offrant un point de vue singulier sur la question des « multiples ».

Il faut remarquer que le film entre dans les collections du Musée national d'art moderne avec l'acquisition, auprès de l'Anthology Film Archives de New York, en 1994, de la *Fluxfilm Anthology* (n° 1-41)⁸, à travers donc ce que les philologues appelleraient la « tradition indirecte », à savoir sa citation (bien qu'intégrale) dans un *autre* texte⁹. Il n'est peut-être pas anodin de convoquer ici le lexique de la philologie. Après tout, cette discipline s'intéresse aux « multiples » par définition (les *textes*), au point que l'on pourrait affirmer que « la première analogie, et la plus fondamentale, entre le cinéma et la littérature en ce qui concerne la tradition des textes est le fait que cette dernière advient dans les deux domaines à travers la pratique de la *copie*¹⁰ ». La copie deviendrait ainsi, en même temps qu'elle est la pierre de touche soutenant le lien du cinéma avec la discipline qui s'intéresse à la tradition du texte, le point nodal pour comprendre la circulation du film. Cette tradition, pour *Zen for Film*, a été en grande partie retracée. C'est en 1965 que George Maciunas « propose une première version courte d'une anthologie de films Fluxus (avec huit films, environ 40 minutes) au Ann Arbor Film Festival et à la New York Film-Makers' Cinematheque ; en 1966, il établit une version longue de Fluxfilms, qu'il exploite à diverses occasions¹¹. » Cette configuration courte de *Zen for Film*, précédée d'un générique, n'en est qu'une version abrégée, de 8 minutes environ – une version dont l'expérience temporelle se différencie de sa présentation sous la forme d'une installation.

Pour celle-ci, un protocole est fixé et, dans le cas d'un prêt, aucun objet physique ne circule (**fig. 3**) : il suffit d'obtenir, auprès d'une institution autorisée (le Nam June Paik Estate, le Museum of Modern Art, le Centre Pompidou, entre autres), la permission de projeter une amorce de film 16mm transparente¹². Bien que dans ce cas aucune circulation



3. Nam June Paik, *Zen for Film*, 1962-1964, projection du film 16mm en boucle. Vue de l'installation à New York, Bard Graduate Center Gallery, 2015.

physique d'un objet ne soit nécessaire, on ne peut en conclure pour autant que l'œuvre est dématérialisée. Jeffrey Weiss, conservateur au Solomon R. Guggenheim Museum, a remarqué de manière très perspicace que la dématérialisation de l'art observée par Lucy Lippard et John Chandler en 1968 était plutôt de l'ordre du mythe – mythe dont l'utilité ne fait aucun doute¹³. En réalité, nombre des travaux d'artistes sur lesquels les critiques s'appuyaient pour élaborer leurs propos étaient loin d'être dématérialisés : ils ont au contraire suscité une prolifération de matériaux, une multiplication de documents, paperasse, contrats, certificats d'authenticité, photo-documentation, inventaires, matériaux de travail¹⁴. S'éloigner de l'objet, au sens classique, ne s'est pas traduit par une dématérialisation effective, mais a plutôt contribué à produire une dissémination à la

fois des traces physiques et des stratégies de présentation. Ceci est particulièrement évident pour une pièce comme *Zen for Film*, qui requiert l'utilisation d'une amorce transparente à passer dans un projecteur, un concept qui nécessite du matériau pour se manifester, matériaux (le film et le projecteur) qui, pourtant, ne circulent pas. Si l'appareillage technique n'est pas une partie intégrante de la pièce, lors d'une présentation, quelque chose de curieux advient. Comme lors de la séance évoquée précédemment, un objet technique devient une relique. *Zen for Film* procède par prolifération : c'est un concept qui, par son protocole de mise en exposition, ne fait que produire une pluralité d'objets – des multiples qui sont pourtant marqués par leur singularité (le moment de leur présentation).

La pièce de Paik est un exemple limite, puisque le matériau filmique qu'elle nécessite est dépourvu de toute image. De plus, l'amorce 16mm, outil de travail standard pour l'industrie, ne nécessite pas de travail particulier pour sa reproduction. Néanmoins cette œuvre, bien que très singulière, a quelque chose de plus général à nous apprendre, comme c'est souvent le cas des exemples extrêmes qui, par leur acuité, fonctionnent comme des éperons pour la pensée. Et si l'on observe ces objets du point de vue muséal, *Zen for Film* a sans doute préfiguré certains problèmes courants des stratégies d'exposition et de circulation du film d'artiste. Ces œuvres, qui se tiennent dans un équilibre précaire entre *autographie* et *allographie*¹⁵, sont toutes également caractérisées par une pluralité de modes d'existence, souvent mutuellement exclusifs : à la fois artefact (copie de film), événement (projection), lieu ou bien encore *site* (installation). L'articulation de la copie de film à sa manifestation sensible à l'écran peut être pensée, par analogie, à partir du paradigme musical : l'image projetée serait le résultat d'un protocole – la pellicule deviendrait alors la *partition* de la projection¹⁶. Souvent, néanmoins, dans le cas du film d'artiste les choses se confondent : *Zen for Film* dans son être « événement » renvoie constamment à sa nature de support, d'artefact appartenant au « monde sublunaire¹⁷ ». La « copie » de *Zen for Film* est à jeter après usage, comme c'est le cas de nombre d'installations filmiques d'artistes contemporains. Chaque passage du film dans le projecteur produit et fait apparaître des rayures, de petites griffures ou autres accidents¹⁸ – ce sont précisément ces traces que la pièce de Paik souhaite rendre visibles.

Dans nombre d'installations d'artistes utilisant le film, la dégradation du ruban de pellicule est préconisée, et même prise en charge par le tirage de plusieurs copies « de monstration », dont le nombre est déterminé par la durée de l'exposition. Il est très frappant d'observer que « l'histoire naturelle du 16mm » délivrée par Tacita Dean dans *Kodak* (2006, **fig. 4**), véritable « hommage, entre élégie et documentaire, au médium analogique » et à sa progressive disparition, ne puisse se manifester qu'à travers une production conséquente de son propre support¹⁹. Les conditions de présentation de l'œuvre, rédigées par l'artiste, prévoient explicitement que la copie du film soit remplacée toutes les deux à quatre semaines. Pourtant, Dean produit, comme nombre d'autres artistes, ses œuvres en édition limitée (celle qui a été achetée à la galerie Marian Goodman par la Société des amis du Musée national d'art moderne pour le musée porte le numéro 3/4²⁰). Ces exemplaires de monstration, produits à partir d'un internégatif 16mm et d'un négatif de la piste son qui accompagnent, lors de l'acquisition, une copie montée, ne partagent pas la valeur marchande de l'édition mais sont exclusivement investis d'une valeur d'usage. Ces copies d'exposition, qui devraient normalement être détruites après leur utilisation, possèdent un statut quasiment spectral. Une fois montrées, tout comme l'amorce transparente de *Zen for Film*, elles n'existent pas pour le marché mais peuvent, seulement à titre exceptionnel (et à discrétion des artistes ou de la galerie) être réutilisées pour d'autres projections (et passer ainsi du spectre au *revenant*). La copie d'exposition est, en quelque sorte, « l'autre face de l'édition limitée²¹ ». Elle en est le prolongement nécessaire, car le film doit pouvoir être projeté. L'artefact qui se charge d'une valeur économique n'est pas celui qui est montré, car si « l'édition » est investie d'une forme de rareté artificielle, la copie d'exposition obéit, quant à elle, à la fonctionnalité du dispositif filmique.

Le film d'artiste est à la fois un objet et un événement, une copie et une projection, modes d'existence qui s'excluent mutuellement dans leur présentation. Il est impossible d'apprécier simultanément la copie positive numérotée et sa projection – la première n'étant d'ailleurs qu'une pure potentialité (théoriquement projetable, mais de fait jamais utilisée). Ce qui pourrait apparaître en première analyse une pure question de marché se double en réalité d'un problème théorique, car ces observations autour de la matérialité des œuvres et de leur appareillage technique nous signalent d'abord une fausse opposition : celle de l'unicité et du multiple dans le domaine du film. Chaque copie, chaque amorce transparente de *Zen for Film* plus précisément, devient *unique* par

4. Tacita Dean, *Kodak*, 2006, film 16mm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI, n° inv. AM2007-F1.



son usage même. La « copie d'exposition » est en effet produite pour une installation ou une projection spécifique et, comme telle, elle est marquée par son passage dans le projecteur à l'occasion de sa présentation (c'est ce qui apparaît de manière flagrante si l'on observe les œuvres sous l'angle de la conservation-restauration). Ce que le film d'artiste nous aide à comprendre surtout, c'est que la *reproductibilité* (et avec elle son vecteur de transmission – la *copie*, le *multiple*) ne s'oppose pas à la *singularité* de la performance (ou à sa *répétition*)²².

Dire qu'une *copie* de film est un multiple relève de l'évidence sémantique. Et pourtant, la coexistence paradoxale de l'édition limitée et des copies d'exposition nous apprend quelque chose de plus sur la culture matérielle du film : c'est la projection qui est marquée par la singularité. À l'aube du tournant numérique, Paolo Cherchi Usai, aujourd'hui conservateur au Centro Sperimentale di Cinematografia, à Rome (après avoir quitté la George Eastman House, à Rochester), avait synthétisé cette situation en affirmant que le film n'est pas fondé sur la reproduction, mais qu'il est au contraire, « un art de la répétition²³ ». Un art *allographique* qui, tout comme la musique et le théâtre, est actualisé à partir d'une notation singulière par une série d'acteurs (humains et non humains) qui dépassent largement l'auteur de l'œuvre. La destinée muséale des œuvres nous l'apprend : parmi ces acteurs il faut compter les instances de conservation-restauration, le contexte de présentation, l'appareillage technique – à savoir autant d'instances susceptibles d'introduire des différences, des variations et des fluctuations de sens²⁴.

Le film d'artiste donne à voir et relève d'une multiplicité à la fois littérale et métaphorique, qui met à l'épreuve les taxinomies ainsi que les hiérarchies de valeur muséales (notamment la relation entre original et copie). *Zen for Film* me semble être la parabole idéale pour explorer cette production. Cette pièce, à la pauvreté matérielle affirmée, se manifeste aujourd'hui sous la forme d'une *boucle* – un ruban de film qui se ferme sur lui-même. Telle est d'ailleurs la forme adoptée par la plupart des artistes travaillant avec ce matériau. Et c'est peut-être alors dans une autre boucle – une bague – que l'on peut trouver une image qui décrirait l'attention particulière à porter aux multiples. Au centre de la pièce de Lessing *Nathan le sage* (publiée en 1779) on trouve l'histoire d'une bague qui, « transmise de père en fils, finit par échoir un jour à un père de trois garçons » qu'il chérissait « tous trois pareillement²⁵ ». Devant léguer cet objet à l'un de ses trois fils et souffrant à l'idée de blesser les deux autres, le père s'adresse à un artisan et lui commande deux autres anneaux sur le modèle du sien : chacun des fils reçoit ainsi une bague, qu'ils tiennent pour l'originale. Si la parabole qu'il prête à Nathan vise à célébrer la tolérance religieuse (les trois frères deviennent un miroir des trois religions monothéistes²⁶), n'oublions pas que Lessing a étudié la philologie et qu'il était donc sans doute averti des problèmes relatifs à la transmission des textes. On pourrait quasiment voir, dans cette parabole de l'époque des Lumières, un apologue des vertus de la copie qui donnerait une dignité intellectuelle aux multiples, évitant précisément de faire de la copie une version simplement dégradée d'un « original » supposé. Le récit de la bague, central dans la pièce de Lessing, traite de la transmission d'un héritage (familial et métaphorique). On peut espérer qu'à son image la logique patrimoniale commence à intégrer la puissance spéculative fournie par ces quelques boucles de film.

Enrico Camporesi

Enrico Camporesi est chargé de la recherche et de la documentation au service de la collection Film du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou (Paris). Il est l'auteur de *Futurs de l'obsolescence. Essai sur la restauration du film d'artiste* (Mimésis, 2018).

NOTES

Ce texte a été suscité par mon travail au service de la collection Film du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou. Je remercie particulièrement Philippe-Alain Michaud, conservateur, et Jonathan Pouthier, attaché de conservation et responsable de la programmation, pour nos discussions quotidiennes.

1. Organisée au Centre Pompidou, du 24 septembre 2014 au 5 janvier 2015. Voir Cécile Debray (dir.), *Marcel Duchamp : la peinture, même*, cat. exp. (Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Galerie 2, 2014-2015), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2014.
2. Sur le programme et ses enjeux voir Enrico Camporesi, Jonathan Pouthier, « Autour de "Duchamp du film" », dans *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 34-36, automne 2016 – printemps 2017, p. 160-167. Voir également le compte-rendu de Vera Dika, « Duchamp du film: Duchamp in the Field of Film », dans *Millennium Film Journal*, n° 61, printemps 2015, p. 6-8.
3. C'est à Peter Moore que l'on doit, par ailleurs, la documentation photographique d'un nombre conséquent de performances dans les années 1960 et 1970 à New York. Sur son travail, voir notamment Ronald Argelander, « Photo-Documentation (and an Interview with Peter Moore) », dans *The Drama Review*, vol. 18, n° 3, septembre 1974, p. 51-58.
4. Andrew W. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago, Chicago University Press, 2014, p. 33.
5. Voir George Maciunas, « Some Comments on Structural Film by P. Adams Sitney », dans *Film Culture*, n° 47, 1969. L'article de P. Adams Sitney ainsi que la réponse de Maciunas sont disponibles en français dans P. Adams Sitney, *Le Film structurel*, Eduardo de Gregorio et Dominique Noguez (trad. fra.), Paris, Paris Expérimental (coll. « Les Cahiers de Paris Expérimental », 23), 2006. Dans l'ensemble de films *ready-made* repéré par Maciunas on trouve aussi les travaux d'Albert M. Fine (*Readymade*, 1966, ensuite sous-titré *Fluxfilm n° 24*) et George Landow (*Fleming Faloon*, 1963-1964), également présentés dans le programme « Duchamp du film » en 2014 au Centre Pompidou.
6. Hanna B. Hölling, *Paik's Virtual Archive. Time, Change, and Materiality in Media Art*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 2017, p. 69.
7. Voir les documents mobilisés par Hanna B. Hölling, *Revisions – Zen for Film*, cat. exp. (New York, Bard Graduate Center, 2015-2016), New York, Bard Graduate Center, 2015, p. 50-52
8. Décision n° 1142, 12 septembre 1994. Le numéro d'inventaire attribué à l'œuvre, AM 1994-F1267(1), indique clairement (via le chiffre entre parenthèses) son positionnement dans le chapitrage de l'anthologie Fluxus.
9. Pour une interrogation de la tradition indirecte dans le domaine du film voir Michele Canosa, « Con dita e occhi delicati. Per una filologia del cinema muto italiano: questioni di tradizione indiretta », dans Silvio Alovio et Giulia Carluccio (dir.), *Introduzione al cinema muto italiano*, Turin, UTET Università, 2014, p. 339-358.
10. « La prima e più fondamentale analogia fra cinema e letteratura per quanto riguarda la tradizione dei testi è che questa avviene in entrambi attraverso la pratica della copia » (ma traduction). Alberto Farassino, intervention en annexe à *Il film come bene culturale*, actes de colloque (Venise, 1981), Venise / Rome, La Biennale / ERI, 1982 ; repris ensuite sous le titre « Un cinema corrotto », dans Simone Venturini (dir.), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2006, p. 65.
11. François Bovier, « Du cinéma à l'intermedia : autour de Fluxus », dans *Décadrages*, n° 21-22, hiver 2012, p. 25.
12. Hölling, 2015, cité n. 7, p. 55.
13. Lucy R. Lippard, John Chandler, « The Dematerialization of Art », dans *Art International*, vol. 12, n° 2, février 1968, p. 31-36 ; repris dans Alexander Alberro, Blake Stimson (dir.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Mass. / Londres, The MIT Press, 1999, p. 46-50.
14. Jeffrey Weiss, « Event Horizon », dans *Artforum*, vol. 54, n° 7, mars 2016, p. 111-112. Le texte est un compte rendu de l'exposition organisée par Hanna B. Hölling au Bard Graduate Center (voir la note 7).
15. Sur l'opposition autographie / allographie, la référence est Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Jacques Morizot (trad. fra.), Paris, Librairie Arthème Fayard / Pluriel, 2011, p. 135-161 [éd. orig. : *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill Co., 1968]. Sur le régime allographique, voir également Gérard Genette, *L'œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance* (1994), Paris, Seuil, 2010, p. 115-127.
16. Je développe cette lecture dans mon livre *Futurs de l'obsolescence. Essai sur la restauration du film d'artiste*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis (coll. « Images, Médiums », 12), 2018, p. 109-114.
17. Avec cette expression, un historien de la restauration, Alessandro Conti (*Restauro*, Milan, Jaca Book, 2001, p. 10), désignait les objets susceptibles de corruption matérielle et de disparition – à savoir, aussi, les œuvres d'art.
18. Sur l'inévitable dégradation des copies, occasionnée par le moment de la projection, voir la synthèse humoristique de l'écrivain Nicholson Baker, « The Projector », dans *The New Yorker*, 21 mars 1994, p. 148-152. Une traduction de ce texte a paru dans le recueil *La taille des pensées*, Antoine Cazé (trad. fra.), Paris, C. Bourgois, 2004.
19. Clara Schulmann, « Histoire naturelle du 16mm. Tacita Dean, Kodak, 2006 », dans Philippe-Alain Michaud (dir.), *Collection Films*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012, p. 303-310 ; *Eadem, Les Chercheurs d'or. Films*

d'artistes, histoires de l'art, Dijon, Les Presses du réel (coll. « Dédalus »), 2014, p. 99.

20. Don de la Société des Amis du Musée national d'art moderne à l'occasion du 30^e anniversaire du Centre Pompidou, 2007, n^o inv. AM 2007-F1.

21. Je reprends cette expression de l'article de Sven Lütticken, « Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images », dans *e-flux journal*, n^o 8, septembre 2009 [en ligne, URL : <https://www.e-flux.com/journal/08/61380/viewing-copies-on-the-mobility-of-moving-images/>]. Toutefois, ce texte ne porte pas sur les « copies d'exposition » mais sur les « copies de visionnage », à savoir ces éditions vidéo (notamment DVD) qui sont échangées majoritairement entre professionnels, afin de faciliter la recherche et la documentation.

22. Sur ce point il faut rappeler que le cinéaste et théoricien Érik Bullot a récemment exploré dans le détail l'hypothèse du « cinéma performatif », en se référant notamment à la possibilité d'actualiser la projection filmique par la parole (voir son livre *Le Film et son double. Boniment, ventriloquie, performativité*, Genève, MAMCO, 2017).

23. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres, British Film Institute, 2001, p. 59.

24. Je m'appuie ici sur l'application des catégories de Nelson Goodman à l'événement de la projection qu'on trouve dans le volume d'Erika Balsom, *After Uniqueness. A History of Film and Video Art in Circulation*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 179-184. Pour ma part, j'ai développé une lecture goodmanienne sous l'angle de la conservation-restauration dans Camporesi, 2018, cité n. 16, p. 223-232.

25. Gotthold Ephraïm Lessing, *Nathan le Sage* [1779], Dominique Lurcel (présentation, trad. fra. et notes), Paris, Gallimard (coll. « folio théâtre »), 2006, p. 107.

26. Je dois la découverte de la valeur spéculative de cette parabole au philologue Maurizio Bettini, qui en traitait dans une interview (par Francesco Forlani), en 2017, à l'occasion de la publication française de son *Éloge du polythéisme* (Paris, Les Belles Lettres, 2016). L'interview est accessible en ligne à l'adresse : <https://www.nazioneindiana.com/2017/04/15/elogio-del-polyteismo-maurizio-bettini/>.