

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

DOTTORATO DI RICERCA IN

Cinema, musica e teatro

Ciclo XXVII

**Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1 – Teatro, musica, cinema,
televisione e media audiovisivi**

**Settore Scientifico disciplinare: L-ART/06 – Cinema, fotografia e
televisione**

Reconstruction, Performance, Transmission.
Esquisse d'une méthodologie de la restauration du film
expérimental et du film d'artiste

Presentata da: Enrico Camporesi

Coordinatore Dottorato

Daniele Benati

Relatore

Michele Canosa

Relatore

Philippe Dubois

Esame finale anno 2016

Reconstruction, Performance, Transmission.

*Esquisse d'une méthodologie de la
restauration du film expérimental et du film
d'artiste*

Enrico Camporesi

Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles
Cotutelle internationale dirigée par les professeurs
Michele Canosa (Università di Bologna)
et Philippe Dubois (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**Reconstruction, Performance, Transmission.
Esquisse d'une méthodologie de la restauration du film
expérimental et du film d'artiste**

Résumé

Ce travail vise à questionner les outils méthodologiques et les fondations théoriques de l'activité de restauration afin de les appliquer sur un corpus d'œuvres souvent laissé aux marges des discours de ce champ disciplinaire : le film d'artiste et le film expérimental. On se focalisera sur les années 1960-1980 pour traiter, entre autres, du travail de Bruce Conner, Carolee Schneemann, Anthony McCall, Paul Sharits. Conçu et organisé comme un dialogue possible entre les exigences de systématisation théorique et les spécificités des œuvres, ce travail défend une méthodologie ouverte et dynamique, à l'instar des objets considérés. Dans le parcours esquissé, qui s'appuie sur des recherches en archives, on traitera de questions de reconstruction textuelle (à partir de la philologie d'auteur), de la performance et de l'installation, ou encore de l'intervention sur la matière des œuvres (en problématisant les positions du théoricien de la restauration Cesare Brandi) et de l'obsolescence technologique. En mobilisant des concepts issus de champs différents mais qu'on aimerait considérer ici comme complémentaires (histoire de l'art, esthétique, histoire technique du film), cette recherche dévoile l'activité herméneutique sous-jacente à toute entreprise de restauration. C'est à partir de cette hypothèse des liens entre théorie et pratique que l'on envisagera les enjeux spécifiques qui accompagnent la transmission des objets filmiques.

Mots clés : restauration, philologie, film expérimental, film d'artiste, performance, obsolescence

**Reconstruction, Performance, Transmission.
Sketching a Methodology of the Restoration of Experimental and
Artists' Film**

Abstract

This dissertation aims to question the methodological tools and theoretical foundations of the practice of restoration in order to apply them to a body of work often left at the margins of this disciplinary field: experimental and artists' film. Focusing on the years 1960-1980, it will examine works by Bruce Conner, Carolee Schneemann, Anthony McCall, and Paul Sharits, among others. Conceived and organized as a possible dialogue between theoretical assessment and the practical necessities of specific works, this research defends an open and dynamic methodology of restoration much like the objects herein considered. Through archival research, this dissertation will confront issues of textual reconstruction (starting from literary philology), performance and installation, scholarly debates concerning the materiality of artworks (problematizing the positions of restoration theorist Cesare Brandi), and the question of technological obsolescence. Mobilizing concepts from different fields considered as complementary (art history, aesthetics, the technological history of film), this dissertation seeks to describe the hermeneutical activity underlying any restoration process. It is starting from this hypothesis, which links theory and practice, that it will consider the specific issues accompanying the life of filmic objects.

Keywords: restoration, philology, experimental film, artists' film, performance, obsolescence

Ricostruzione, performance, trasmissione.

Una proposta metodologica per il restauro del film sperimentale e del film d'artista

Riassunto

Il lavoro si propone di mettere in discussione gli strumenti metodologici e le basi teoriche dell'attività di restauro, al fine di volgersi a un *corpus* spesso considerato come marginale nella letteratura scientifica inerente alla disciplina: il film d'artista e sperimentale. Ci si concentrerà in particolare sugli anni 1960-1980 per analizzare, tra gli altri, la produzione di Bruce Conner, Carolee Schneemann, Anthony McCall, Paul Sharits. La tesi, concepita e costruita come un possibile dialogo tra l'esigenza di sistematizzazione teorica e le caratteristiche specifiche delle opere, promuove una metodologia aperta e dinamica, adattandosi dunque agli oggetti considerati. In un percorso che si vuole teorico, ma ugualmente frutto di ricerche in archivio, si tratteranno problemi di ricostruzione testuale (basandosi sulla filologia d'autore), questioni riguardanti la performance e l'installazione, interventi sulla materia delle opere (sulla scorta di una rilettura critica della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi), o ancora il problema dell'obsolescenza tecnologica. La ricerca tende a includere e adattare concetti provenienti da diverse discipline (storia dell'arte, estetica, storia tecnologica del film, qui considerate come complementari), per poter infine descrivere l'attività di restauro come operazione ermeneutica. Muovendo da un'ipotesi di lavoro che unisce teoria e pratica, la ricerca affronta i problemi specifici relativi alla "trasmissione al futuro" delle opere filmiche.

Parole chiave: restauro, filologia, film sperimentale, film d'artista, performance, obsolescenza

Remerciements

Ce travail a bénéficié d'une bourse Vinci de l'Université Franco Italienne (2013).



C'est grâce à une bourse Mobi'Doc de la région Île de France (2012) que j'ai pu notamment effectuer, en 2013, un premier séjour de recherche à New York, dans une résidence proposée par la New York University. En 2014, j'ai été lauréat de la bourse de recherche en « Histoire des expositions » au Centre Pompidou – Musée national d'Art moderne, ce qui m'a permis d'affiner la complémentarité d'une recherche intellectuelle avec une activité de terrain.

Je tiens à remercier chaleureusement les personnes dont l'aide a été indispensable pour le développement de mes recherches: Robert Haller, Andrew Lampert, John Klacsmann (Anthology Film Archives, New York, NY) ; Bill Brand (BB Optics, New York, NY) ; MM Serra (The New York Film-Makers' Cooperative) ; Ashley Swinnerton (The Museum of Modern Art, Film Study Center, New York, NY) ; Tullis Johnson (Burchfield-Penney Art Center, Buffalo, NY) ; Bruce Posner (Filmmakers' Showcase, Hanover, NH) ; Michelle Silva (Kohn Gallery, Los Angeles) ; Emmanuel Lefrant, Christophe Bichon (Light Cone, Paris) ; Alexis Constantin, Isabelle Daire (Centre Pompidou, Paris).

Je remercie les artistes : Bradley Eros, Morgan Fisher, Peter Kubelka, Anthony McCall, Jonas Mekas.

Je dois beaucoup aux enseignements de Michele Canosa et Philippe Dubois, et je suis ravi qu'ils aient dirigé mon travail.

Je remercie Philippe-Alain Michaud. Inspirateur de ce travail, qui s'est développé dans son sillage, il en a suivi les développements avec attention. Je lui suis reconnaissant pour son soutien et la dynamique qu'il a insufflée à cette recherche.

Je remercie Jean-Claude Lebensztejn : au-delà de l'importance que ses textes et sa pensée ont eus pour moi, sa bienveillance a guidé mes années parisiennes.

Ce travail n'aurait pas été possible sans la complicité de Jonathan Pouthier : son amitié, nos échanges et nos projets ont accompagné cette recherche jusqu'à son terme.

Merci à tous ceux qui ont contribué par leur savoir, leur générosité et leur amitié au bon déroulement de ce travail : Erika Balsom, Teresa Castro, Rinaldo Censi, Lydie Delahaye, Vera Dika, Francesco Duverger, Gabriele Gimmelli, Eline Grignard, Marco Grosoli, Margaret Honda, Victoria Keddie, Sasha Janerus, Benjamin Léon, Bruce McClure, Adeena Mey, Andrea Monti, Gerald O'Grady, Andrea Pratizzoli, Clément Rauger, Rocco Ronchi, Noah Teichner, Federico Windhausen, Stephanie Wuertz.

Je remercie Thomas Boutoux pour avoir assuré avec enthousiasme une partie des traductions de l'anglais vers le français et Lucas Roussel pour sa minutieuse prise en charge de la bibliographie. Merci à Mike Giacobuzzo pour sa disponibilité et sa précieuse aide logistique.

Merci enfin à Clara Schulmann pour m'avoir soutenu tout au long de la rédaction et pour en avoir été « il miglior fabbro ».

Table des matières

INTRODUCTION

p. 11

Métalogues (p. 11). — Premières notes pour une méthodologie (p. 12). — Questionner les disciplines guides (p. 14). — Une rencontre manquée : restauration filmique et restauration d'art (p. 17). — *Another cinema must be saved* (p. 20). — Reconstruction, restauration (à partir de Brandi) (p. 21). — Spécificités du film expérimental et du film d'artiste (p. 25). — Aux marges du discours (exclusions et inclusions) (p. 28). — Une méthodologie ouverte (p. 30). — Un corpus restreint (p. 34). — La présentation - partie intégrante de la restauration (p. 37). — La performance comme caractéristique de la restauration (p. 41). — Transmission / Interprétation (p. 42).

CHAPITRE I : Le film comme texte

p. 49

Film / *Volumen* : questions d'étymologie (p. 49). — Philologie et restauration (p. 50). — Copies (p. 52). — Répliques partielles (p. 55). — Philologie, ecdotique, herméneutique (p. 58). — Originalité / Stabilité (p. 60). — Brouillons, ébauches, ratures (philologie d'auteur) (p. 64). — Jack Smith : le texte instable (p. 66). — Bobines de films, textes ouverts, performances (p. 72). — Variantes d'auteur (p. 75). — *Lectio difficilior* (p. 77). — Représenter la « vie dialectique » de l'œuvre (p. 80). — Texte / Processus : Carolee Schneemann (p. 82). — Variantes, versions, variations (p. 87). — Installation / Variation : Bruce Conner (p. 89). — Texte, œuvre, dispositif (p. 98). — Pour une philologie dynamique (p. 100).

CHAPITRE II : Le lieu et l'événement

p. 102

Projection : *Solid Light* (p. 102). — Projection, partition, événement (p. 104). — *Line Describing a Cone* (p. 109). — Conditions de projection (p. 111). —

Performance, installation et théâtralité (p. 119). — Sur quelques enjeux théoriques de l'analyse des matériaux (p. 122). — Variations, partitions, exécutions (p. 124). — Transmission : quelle dynamique ? (p. 128). — Matière et dispositif (p. 132). — De la performance (p. 136). — Un lieu, une projection : *Screening Room* (p. 137). — Instructions aux projectionnistes (p. 148). — « *Please project my film in the image in which it was created* » (Barbara Rubin) (p. 149). — L'aléa et le protocole (p. 155). — Vers l'installation (p. 159). — *Site-specific* (p. 164). — Présentation et restauration : nouvelles perspectives théoriques (p. 173).

CHAPITRE III : Image et matière

p. 179

L'émulsion fragile (p. 179). — Brandi : idéalisme et matérialisme (p. 182). — Une dichotomie critique (p. 184). — *The Last Picture Show?* (p. 187). — *3rd Degree* : une interrogation du film (p. 188). — *S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:ECTIONED* (p. 200). — Du *flicker* à la rayure - pour une ontologie matérialiste du film (p. 203). — Un courant de rayures (p. 205). — Une histoire des lacunes (p. 208). — Entre le concept et la matière - sur la patine (p. 212). — Le paradigme musical (p. 213). — Questions d'allographie (p. 219). — *Arnulf Rainer* revisité : le problème de la patine (p. 223). — *Cleaning controversy* (p. 226). — Épilogue : un monument au film (p. 231).

CHAPITRE IV : Futurs de l'obsolescence

p. 232

Monument (p. 232). — L'obsolescence inhérente du film (p. 234). — Fin de l'avant-garde ? (p. 238). — Obsolescence : notions générales et cas spécifiques (p. 240). — *Substandard Gauge* : le Super 8 (p. 242). — Aspect et structure du film Super 8 (p. 242). — *Kitch's Last Meal* : pages arrachées au journal filmé (p. 245). — Du gonflage à la restauration (p. 250). — Les compromis du dispositif de projection (p. 254). — L'installation : une présence éphémère (p. 257). — Fonctions du transfert vidéo : la visibilité (p. 263). — Transfert et « clôture textuelle » (p. 266). — Transcription, documentation, invention (p.

267). — Réagir à l'obsolescence : un savoir d'artiste (p. 271). — Transfert des savoirs : « le futur n'est que l'obsolète à l'envers » (p. 277).

CONCLUSION **p. 280**

Questions d'interprétation (p. 280). — *Curatorship* (p. 283). — Théorie et technique (p. 286). — *Doctrina varia, cura infinita* (p. 287).

Bibliographie **p. 290**

Index des noms **p. 317**

INTRODUCTION

Métalogues

En 1972, Gregory Bateson rassemble ses articles anthropologiques et rédige en introduction une série de « métalogues » : des conversations sur des matières problématiques où les participants non seulement débattent du problème posé, mais dont la structure globale est congruente avec le thème lui-même.¹ Pour introduire les articulations théoriques qui l'intéressent, Bateson se tourne ainsi d'emblée vers une forme qui explore ses propres fondements. Sans chercher ni souhaiter nous calquer directement sur ce modèle, il nous paraît ici essentiel de mettre en avant un point central de notre recherche. Le questionnement théorique que nous aimerions mener ici pourrait lui aussi accueillir, en guise d'ouverture, une sorte de fiction qui prendrait la forme d'un dialogue. De manière décalée par rapport aux tentatives de Bateson, nous ne bâtirions cependant pas une conversation entre deux hypostases fictives, bien que plausibles, comme les deux protagonistes des métalogues. Nous envisagerions plutôt un scénario comprenant un nombre restreint de protagonistes dont les rôles et fonctionnements seraient sensiblement différents. Les premiers acteurs de cette scène pourraient être incarnés par certaines disciplines, avec leurs traditions respectives, à savoir la théorie de la restauration et la philologie littéraire. Ces sont ces deux sciences – deux disciplines de « restitution », qui présentent donc un nombre significatif de correspondances et parallèles – qui guident effectivement le parcours intellectuel que l'on essaie ici de proposer. Cependant, bien qu'occupant une place centrale, la philologie et la restauration sont, par leur nature même, impossibles à imaginer sans les objets spécifiques qui constituent le second groupe d'acteurs dans ce travail. On ne soulignera jamais assez le fait que les objets (c'est-à-dire les œuvres)

¹ Cf. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books, 1972, p. 1.

ne sont, dans ce contexte, « secondes » que dans l'énumération, et nullement du point de vue de leur importance. Au contraire, on affirmera ici que le rôle des œuvres est premier, au sens où elles constituent à la fois le terrain d'enquête (notre champ d'action) mais se positionnent également comme les interlocuteurs des disciplines guides évoquées. Tout comme dans un dialogue, en effet, les œuvres posent, elles aussi, des questions et poussent la théorie vers ses propres limites. Si cette opération fictive de dialogue entre objets et théories nous séduit irrésistiblement, c'est parce qu'elle nous mène vers une interrogation substantielle et nous permet d'éviter toute prétention de clôture définitive.

Premières notes pour une méthodologie

Notre souci majeur est d'ordre méthodologique. Dans une publication de 2001, Nicola Mazzanti esquisse un glossaire de la restauration filmique, et affirme que cette dernière « n'a[va]it pas encore réussi à réfléchir sur elle-même et à devenir une procédure, encore moins une méthode ».² Et pourtant, il sera question ici d'esquisser quelque chose de l'ordre de la théorie de la restauration. Cet axe théorique est toutefois situé dans un champ spécifique (le film) et nécessairement restreint de manière ultérieure : le film expérimental et le film d'artiste. On aurait pu préciser davantage encore la nature de la production examinée, en y ajoutant, notamment, des bornes temporelles qui se révéleront très claires au cours de notre déroulé (les dates, pour un souci de précision, auraient pu être : 1963–1982, avec quelques dépassements inévitables – avant et après ces bornes). Un travail concernant la méthodologie ne peut que s'ouvrir sur quelques précisions du même ordre. Nous nous intéresserons en particulier à examiner de quelle manière et selon quelles exigences nous faisons, dans ce contexte, référence à des disciplines établies – de la restauration en art à la philologie littéraire. Il est également nécessaire de nous demander comment les réorienter.

² « La pratica del 'restauro' [...] non è ancora riuscita a riflettere su se stessa e diventare una prassi. Men che meno un 'metodo' .» Nicola Mazzanti, « Note a pie' pagina / Footnotes », in Luisa Comencini ; Matteo Pavesi (éds.), *Restauro, conservazione e distruzione dei film*, Milano, Il Castoro, 2001, p. 14.

Un mouvement particulier se fait cependant sentir au sein de notre travail, que nous avons déjà annoncé. Bien qu'il porte essentiellement sur des notions d'ordre éminemment méthodologique, il ne serait pas possible de le mener sans nous intéresser, même partiellement, à la présence des objets. Nous avançons d'emblée une hypothèse, corroborée par la tradition qui nous précède : la restauration est bel et bien une opération théorique, mais elle ne peut pas se passer d'un recours à l'empirie. Des formulations plus poétiques, sur le même sujet, viennent spontanément à l'esprit – « pas d'idées que dans les choses ».³ On assistera ici à un va-et-vient perpétuel entre les nécessités de systématisation et les exigences du particulier.

Rien ne pourra donc être mis en place sans une problématisation préalable des disciplines guides qui nous permetts d'amorcer ce travail. Celui-ci s'inscrit dans le sillage d'une investigation qui nous précède. D'une certaine manière, toute notre recherche s'installe dans une marge. L'une des rares tentatives d'une véritable théorie dans le domaine de la restauration filmique a été proposée par Michele Canosa qui affirmait alors déjà l'implicite partialité de son essai en formulant, au passage, le souhait que quelqu'un s'attache à analyser ce que devient la restauration lorsqu'elle s'applique à des objets d'emblée incomplets, inachevés, ou structurellement instables.⁴ Les œuvres qui présenteraient les caractéristiques listées ici brièvement, seraient, selon l'auteur, à chercher du côté de l'avant-garde historique, de la néo-avant-garde, ou du cinéma expérimental – nous y ajoutons la production connue sous le nom de « film d'artiste ».⁵ Rien ne nous a paru plus stimulant que cette remarque, d'autant plus qu'elle est pour nous le signe d'une coïncidence heureuse et significative : pour entamer une recherche sur des

³ « Say it! No ideas but in things. » William Carlos Williams, *Paterson. Book I* [1946], in *Paterson*, London, Penguin, 1983, p. 9.

⁴ « Ci limitiamo a scorgere una problematica dissimile da quella che qui andiamo filando. Del resto, la filologia dei testi classici si discosta da quella moderna ('bibliografia testuale'). Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee è diventata una disciplina autonoma. Così spero di noi. » Michele Canosa, « Per una teoria del restauro cinematografico », in Gian Piero Brunetta (éd.), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, p. 1113, note 99.

⁵ Cf. *ibidem*.

objets en apparence « marginaux », nous sommes partis des *parerga* d'un autre texte, ici considéré comme central pour le développement de notre réflexion.

Questionner les disciplines guides

L'essai de Canosa prévoyait déjà, à la différence d'une certaine littérature préexistante sur la restauration de films, un questionnement sur les racines théoriques du sujet. Ce dernier aspect nous a séduits et il nous a paru essentiel d'en prolonger le projet. Le texte fait référence à deux traditions, deux « disciplines guides ». Chacune répond à la restauration et à la philologie littéraire, en conjuguant, de manière syncrétique, la double nature du film : artefact unique, traversé par le temps, mais qui appartient aussi au régime *allographique* – objet à la fois unique et multiple.

Nous essaierons ici de retracer les étapes qui nous ont amenés à considérer la théorie de la restauration comme discipline guide. Persuadés que les notions travaillées par cette discipline, en particulier selon les formulations de son théoricien majeur, Cesare Brandi, nécessitaient d'être adaptées à l'objet filmique, on a procédé à une intégration de ces notions, à la fois du point de vue lexical et théorique. Ce mouvement, ou, si l'on veut, ce premier « transfert », ne sera pas le seul. On tentera par la suite de mobiliser des notions et des savoirs issus de champs contigus mais à première vue distincts de notre domaine. Ces « greffes » se révèlent nécessaires afin d'adapter les outils théoriques à notre objet spécifique.

Dans le but de poser les bases de notre réflexion, nous allons commencer non pas (ou plutôt : non *seulement*) par une récapitulation de la littérature existante sur la restauration filmique, mais en creusant plutôt les fondements théoriques de cette activité. Les formulations de Brandi semblent ici particulièrement adaptées, en raison d'un premier mouvement, qui nous permet d'excuser un certain nombre de faux problèmes : celui de la pertinence du film au regard la sphère de la production artistique. Cette

question n'est pas éloignée, comme nous le verrons, des soucis fondamentaux de la restauration. Dans sa *Théorie de la restauration* Brandi pose avec lucidité la question – une interrogation sur le statut de l'œuvre d'art :

Comme produit de l'activité humaine, l'œuvre d'art suppose en effet une double instance : l'instance esthétique, qui correspond à cet élément fondamental de la valeur artistique qui fait de l'œuvre une œuvre d'art ; l'instance historique qui la concerne, en tant que produit humain réalisé à une certaine période, en un certain lieu et situé en ce temps et en ce lieu.⁶

Ces quelques considérations de Brandi nous intéressent surtout pour leur capacité à mettre en relation l'activité de restauration avec la *reconnaissance* de l'œuvre d'art. Brandi propose ainsi : « la restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa consistance physique et sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission aux générations futures. »⁷ La définition est particulièrement dense et riche en implications spéculatives.

Si l'on considère ces quelques propos, on remarque immédiatement une conséquence cruciale : la restauration ne suppose pas la reconnaissance de l'œuvre d'art comme opération préalable – cette dernière est en effet un moment en tant que tel de la restauration et non un préambule idéal. Or, si l'on esquisse les conséquences pragmatiques que l'on pourrait tirer de cette idée, en les traduisant dans notre propre domaine, à savoir le film expérimental et le film d'artiste, l'interrogation sur la nature artistique des productions dont nous traitons (ainsi que sur la nécessité de préserver et restaurer ces œuvres) n'en sort nullement remise en question.⁸

⁶ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration* [1963], trad. C. Déroche, Paris, Editions du patrimoine, 2001, p. 29.

⁷ *Ibidem*, p. 30.

⁸ La question posée dans la récente intervention de Sébastien Denis (« les films expérimentaux, film d'artistes et œuvres d'art fragiles et éphémères doivent-ils être conservés ou restaurés ? »), nous paraît ainsi non seulement naïve, mais également pléonastique. La citation est tirée de Sébastien Denis, « Paradoxe contemporain : la

La réflexion de Brandi nous amène naturellement à nous tourner vers notre champ d'intervention. On fait référence ici à la volonté explicite de soustraire la restauration du domaine de l'empirie et d'en faire un terrain d'investigation résolument théorique. Cette théorie n'est pourtant nullement dépourvue d'un potentiel d'application pragmatique, mais cet aspect – l'application – n'est pas le but de l'auteur, et il n'épuise pas non plus ses propos.⁹ C'est par ailleurs cette inflexion réflexive qui fait toute la richesse de l'œuvre de Brandi et qui fait également de la lecture de ses textes un exercice extrêmement exigeant.¹⁰ Il faut faire de Brandi un véritable interlocuteur, questionner ses affirmations, les adapter, savoir les orienter ou, à l'occasion, les contester. Mais il est indispensable de savoir mener cette conversation sur un terrain qui lui est propre, c'est-à-dire adapter, de manière mimétique, son propre mouvement de pensée. Il est nécessaire donc de se soumettre perpétuellement à un va-et-vient entre les propos théoriques et l'argumentation pratique (du moins, c'est la vocation de notre travail), c'est-à-dire issue d'une recherche sur le terrain.

Sur ce dernier point, on ne peut s'empêcher de relever une question de l'ordre de l'évidence, mais néanmoins nécessaire. Brandi ne s'occupe jamais de questions ou problèmes qui relèvent de l'art contemporain ni, encore moins, du film. Par un souci de clarté, il n'est pas inintéressant de soulever cet argument, pour deux raisons au moins: la première est celle qui dérive de la position conservatrice de Brandi. On ne peut s'empêcher de songer à ses attaques envers l'art d'avant-garde, produites dans un détestable (et pourtant

patrimonialisation ou conserver et restaurer l'éphémère », in Béatrice de Pastre ; Catherine Rossi-Batôt (éds.), *Arts Plastiques et cinéma. Dialogue autour de la restauration*, Saint Vincent de Mercuze, De l'incidence, 2016, p. 83.

⁹ Sur la genèse de la *Théorie de la restauration* et ses implications spéculatives au sein de la pensée de Brandi, voir : Pietro Petrarola, « Genesi della Teoria del restauro », in Luigi Russo (éd.), *Brandi e l'estetica*, Palermo, Università degli Studi, 1986, pp. lxxvii-lxxxv.

¹⁰ « La langue de Brandi est celle d'un philosophe », écrit Patrick Ponsot, en ajoutant, lors de la sortie de la traduction française de la *Théorie de la restauration*, une crainte : « même traduit, on peut donc craindre que ce texte reste étranger à une culture française de la restauration assez étrangère à la philosophie. » Patrick Ponsot, « Pourquoi lire Cesare Brandi ? », in *Bulletin Monumental*, tome 161, n° 3, 2003, p. 227.

fascinant) pamphlet intitulé *La fine dell'avanguardia* (publié pour la première fois en 1949).¹¹ Dans ce texte, pour synthétiser, on trouve une critique serrée et sans pitié à la fois de l'art moderne (notamment abstrait), du jazz, et enfin, évidemment, du cinéma.¹² Nous ne nous attarderons pas à retracer les raisons de ce mépris de Brandi à l'égard du film, qui serait une investigation étrangère à nos propos. Il nous semble plutôt que, et c'est ici que l'on arrive à la seconde des raisons que nous évoquons plus loin, de manière métonymique, le désintérêt de Brandi pour le film décrit aussi le rapport plus général de la théorie de la restauration, même contemporaine, au film.¹³

Une rencontre manquée : restauration filmique et restauration d'art

Si la théorie de la restauration des œuvres contemporaines s'est constituée comme discipline avec une certaine autonomie par rapport aux arts du passé, elle a néanmoins regardé avec suspicion les œuvres et productions qui assument comme leur matière propre le film. En effet il suffit de se tourner vers le panorama grandissant de la littérature qui concerne les problèmes de conservation et restauration en art contemporain, pour s'apercevoir du simple fait que, lorsque nous rencontrons l'image et mouvement, c'est quasi-exclusivement dans le contexte de ce que l'on appelle, de manière certes imprécise, les « nouveaux médias ». Encore une fois, il n'est pas ici question de retracer les raisons de ces exclusions, qui nous amèneraient vers un décalage par rapport à nos objectifs. Il est néanmoins

¹¹ Cf. Cesare Brandi, *La fine dell'avanguardia*, Macerata, Quodlibet, 2008.

¹² Par ailleurs Brandi dans son activité d'écriture polygraphe, est une figure bien plus complexe que ce pamphlet polémique ne le laisse deviner. On se limite seulement à citer à titre d'exemple la récupération critique de quelques artistes contemporains, tel Pino Pascali (1967), qui pourtant ne mettront jamais en crise son système général.

¹³ Parmi les rares incursions des théoriciens de la restauration en art qui se sont intéressées au film, citons au moins l'intervention de Michele Cordaro, « Il concetto di originale nella cultura del restauro storico e artistico », in Gian Luca Farinelli ; Nicola Mazzanti (éds), *Il cinema ritrovato: teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Bologna, Grafis, 1994. Cordaro, élève de Brandi, avait déjà démontré un intérêt pour le film à partir de sa maîtrise dans les années 1960 à l'Université de Palerme.

important d'effectuer ce constat, et de remarquer à quel point ces champs disciplinaires ont affiché une certaine nonchalance à l'égard des œuvres filmiques. Il suffit de se tourner vers les quelques publications récentes pour s'apercevoir de cette exclusion systématique.¹⁴

Il ne faut pas non plus retenir une impression seulement négative du panorama scientifique pris en considération. Une exception importante peut être par exemple trouvée dans une publication de 2003 – dans un recueil d'essais sur les problématiques de conservation des œuvres contemporaines programmatiquement intitulé *Permanence Through Change*, issu du projet de recherche « Variable Media », qui compte parmi ses institutions fondatrices, entre autres, le Guggenheim de New York, la Daniel Langlois Foundation (Montréal), le Berkeley Art Museum/Pacific Film Archives (Berkeley), et le Walker Art Center (Minneapolis).¹⁵ Dans son introduction au projet notamment, John G. Hanhardt, une figure que l'on retrouvera à plusieurs reprises par la suite, ouvrait ses propos en pointant, parmi les « défis des médias variables », la « fragilité matérielle des films ».¹⁶

Ceci n'est pourtant qu'une exception, alors que les efforts les plus systématiques dans la problématisation de la transmission d'œuvres contemporaines se sont effectivement concentrées, en ce qui concerne l'image en mouvement, sur les installations vidéo. La différence des objets d'analyse ne doit pas nous amener à déconsidérer cette littérature. Sur ce point, par exemple, une tentative particulièrement stimulante a été effectuée

¹⁴ Cf. entre autres Barbara Ferriani ; Marina Pugliese (éds.), *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2013 ; Vivian Van Saaze, *Installation Art and the Museum. Preservation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013 ; Jean-Pierre Cometti, *Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, 2016.

¹⁵ Cf. Alain Depocas ; Jon Ippolito ; Caitilin Jones (éds.), *Permanence Through Change: The Variable Media Approach/La Permanence par le changement: L'approche des médias variables*, New York – Montréal, Solomon R. Guggenheim Museum – The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, 2003.

¹⁶ John G. Hanhardt, « Les défis des médias variables », *ibidem*, p. 7. Il faut également remarquer que la publication compte parmi ses contributeurs Jon Gartenberg et son intervention dédiée aux performances du cinéaste expérimental Ken Jacobs.

par la conservatrice de la Tate Modern, Pip Laurenson, dans plusieurs interventions, celles-ci pleinement résumées dans un article de 2006, intitulé : « Authenticity, Change and Loss in the conservation of Time-Based Media Installations ».¹⁷ Dans cet article, l'auteure considère que les œuvres d'art « *time-based* » seraient des « événements installés », et comme tels, des œuvres *allographiques*, créées selon deux phases distinctes.¹⁸ La première phase correspondrait ainsi au moment de la conception de l'œuvre par l'artiste, et la seconde serait le moment de l'installation effective – et c'est entre ces deux phases que l'on pourrait remarquer l'émergence d'un élément relevant de la performance.¹⁹ Remarquons par ailleurs que, dans son intervention, Laurenson évoque seulement brièvement le film, en faisant surtout référence à son appareillage de projection –investigué exclusivement dans un cas : pour une installation de Bruce Nauman.²⁰

Dans ce panorama, évoqué synthétiquement, une forme d'exclusion se fait jour, selon une configuration plus ou moins consciente. Le film semble trouver difficilement sa place dans les lieux intellectuels destinés à la conservation et restauration des œuvres d'art. On pourrait objecter que c'est effectivement à cause du fait qu'une discipline autonome existe pour les objets filmiques – et c'est cette histoire que Simone Venturini a notamment

¹⁷ Cf. Pip Laurenson, « Authenticity, Change and Loss in the conservation of Time-Based Media Installations », in *Tate Papers: Tate's Online Research Journal*, n° 6. 2006 : <www.tate.org.uk/download/file/fid/7401>.

¹⁸ Cf. *ibidem*. Laurenson, en employant le terme « allographique », fait évidemment référence aux catégories employées par Nelson Goodman (relues et commentées par la suite par Gérard Genette). Il sera par ailleurs question dans les chapitres qui suivent de problématiser le statut des œuvres filmiques à travers notamment quelques références ponctuelles aux œuvres des auteurs ici cités.

¹⁹ Il est nécessaire de souligner que l'intervention de Pip Laurenson se base sur quelques pistes théoriques proposées par le philosophe Stephen Davies dans son volume *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

²⁰ Ici l'auteure fait référence notamment à la présentation de *Art Make-Up* (1967-1968) de Bruce Nauman au Walker Art Center en 2002 dans un transfert vidéo (DVD – le film étant à l'origine en 16mm). C'est à cette occasion que l'artiste a souhaité que la projection vidéo en boucle soit accompagnée de l'enregistrement du bruit de projecteur 16mm, dans un geste qui rappelle plus la pratique de la ventriloquie que « l'installation » proprement dite (un ensemble de 4 films qui doivent être projetés simultanément sur 4 murs d'une pièce).

essayé de retracer dans son anthologie de textes sur le sujet.²¹ C'est ici que s'installe précisément les prémisses de notre recherche, car, au sein de cette littérature éminemment dédiée au film, le film expérimental et le film d'artiste se positionnent résolument à la marge.

Another cinema must be saved

Ce n'est qu'en 1995 que l'on lit enfin, par exemple, dans l'une des publications spécialisées du secteur – *Journal of Film Preservation* – un appel voué à la cause du film d'avant-garde et expérimental. Par cette expression l'auteure, Mary Lea Bandy du Museum of Modern Art de New York, désigne un corpus d'œuvres hétérogènes mais réunies par quelques caractéristiques fondamentales, et pour l'essentiel, toujours recevables: ces oeuvres relèvent de l'expression personnelle, elles sont artistiquement et techniquement innovantes, elles sont enfin produites hors du circuit de l'industrie cinématographique.²² Un mouvement s'amorce, mais cet ensemble de quelques textes autour de la restauration du film expérimental n'arrive pas à faire système. De plus, la plupart des articles parus sur le sujet s'avèrent être conçus et conduits comme des *case studies*. Ils restent souvent dans une application schématique d'énonciation théorique succincte face à une argumentation pragmatique beaucoup plus développée. La démonstration (conduite souvent sur un seul objet, ou au moins sur un seul corpus monographique) suit quelques propos théoriques rapidement évacués (ou bien l'anticipe : le résultat étant souvent le même) au profit d'un répertoire factuel. Une précision essentielle : nous ne dénigrons pas ici la littérature préexistante sur le sujet, qui reste, du point de vue documentaire, d'une

²¹ Cf. Simone Venturini (éd.), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Pasion di Prato, Campanotto, 2006, p. 13 *sqq.* Voir également Simone Venturini, « La restauration de films : une histoire (post)-moderne », in *Techné*, n° 37, 2013.

²² « I intend avant-garde and experimental filmmaking to mean films made as a form of personal experssion, films that seek to be artistically and technically innovative, that push past traditional boundaries, and are made without regard to the demands of a commercial marketplace. » Mary Lea Bandy, « Another Cinema Must Be Saved. On the Preservation of Avant-garde and Experimental Cinema », in *Journal of Film Preservation*, n° 50, mars 1995, p. 31.

utilité indéniable – et on connaît bien l'importance de la documentation dans les opérations de restauration.²³ Nous restons toutefois persuadés que ces œuvres méritent plus qu'un simple appel à l'attention, ou une récapitulation des efforts faits pour assurer leur transmission – elles méritent, nous l'avons dit, d'être inscrites dans un cadre théorique.

Reconstruction, restauration (à partir de Brandi)

C'est à cause de ce « désir de théorie » que nous nous retrouverons à nous saisir de l'hypothèse de Brandi comme d'une véritable indication de méthode. Celle-ci nous permet de poser les quelques questions qui seront déclinées par la suite dans ce travail, selon des répartitions thématiques précises. Ainsi, à travers un découpage issu des constats relatifs à quelques problèmes récurrents (des questions d'ordre textuel aux soucis de présentation des œuvres, de leur matérialité jusqu'à l'obsolescence technologique), nous verrons apparaître en filigrane cette tension entre les deux pôles qui caractérisent l'activité de restauration : l'objet est nécessairement pris entre son instance esthétique et son instance historique. Face à cette polarité, le parti pris de Brandi est clair : l'auteur se tourne résolument vers la prédominance de l'instance esthétique, qui serait celle qui caractérise effectivement l'objet « œuvre » en tant qu'œuvre d'art. C'est également cette raison qui permet de traiter de la « consistance physique » de l'œuvre, car cette dernière « représente le lieu même de la manifestation de l'image ».²⁴ Dans l'argumentation de Brandi, ce passage, dans lequel il fait de la consistance physique le siège de manifestation de l'image, a une valeur cruciale. Il assure en effet la transition entre le constat empirique (que l'on pourrait résumer comme : « il n'y a pas d'image sans consistance physique ») et la prospection de l'activité de restauration. Au vu de l'importance de la matière, c'est cette dernière qui devra être préparée pour transmettre l'œuvre

²³ Sur l'importance de la documentation pour les interventions de restauration, voir : Michele Canosa ; Gian Luca Farinelli ; Nicola Mazzanti, « Nero su bianco: Note sul restauro cinematografico: la documentazione », in *Cinegrafie*, n° 10, 1997.

²⁴ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 30.

dans l'avenir. D'où l'axiome fondateur de toute sa théorie : « *on ne restaure que la matière de l'œuvre d'art* ». ²⁵

C'est à partir de cette affirmation que l'on remarque une première distinction essentielle à faire, qui sera plus cruciale encore lorsque l'on se tournera vers le champ du film. On est en train de définir ici la restauration comme une intervention sur la matière de l'œuvre. Or, celle-ci n'est qu'une définition partielle, notamment dans le domaine du film. On verra par la suite la nécessité d'avoir recours, de manière complémentaire, à quelques notions issues de la philologie littéraire pour traiter de l'aspect « textuel » du film. Mais Brandi est également conscient du lien implicite entre la philologie et la restauration, et c'est à travers cette précision autour de la consistance matérielle des œuvres qu'il l'indique.

On pourrait répartir les tâches sur deux fronts distincts, bien qu'inévitablement liés : la reconstruction et la restauration. La première est une activité qui s'exerce sur le texte, la deuxième sur la matière de l'œuvre. C'est la conjugaison de ces deux activités que l'on appellera « restauration » au sens propre. La terminologie de Brandi est le résultat d'un affinage lexical et conceptuel dont on essaiera ici de faire bon usage. Il est opportun dans ce sens rappeler que l'auteur intègre de son côté la terminologie propre à la philologie littéraire, et notamment la notion de « texte » pour les œuvres d'art plastiques. ²⁶ Un passage crucial précise la relation entre reconstruction et restauration :

Il est alors naturel de reconnaître deux phases : la première correspond à la reconstitution du texte authentique de l'œuvre, la seconde à l'intervention sur la matière dont l'œuvre d'art est constituée. Mais la

²⁵ *Ibidem*, p. 31.

²⁶ Nous développerons cet aspect, tout en l'adaptant au film expérimental et d'artiste, dans le chapitre I, « Le film comme texte ».

On pourrait également ici rappeler au moins un autre lieu où Brandi compare « texte littéraire » et « texte figuratif », mais dans un sens décalé par rapport à nos préoccupations. Cf. Cesare Brandi « Testa letterario e testo figurativo » [circa 1970], in Luigi Russo (éd.), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Palermo, Aesthetica preprint, 2006.

distinction entre ces deux phases ne correspond pas à une succession dans le temps, puisque à la reconstitution du texte authentique de l'œuvre, devra ou pourra collaborer activement l'intervention sur la matière dont l'œuvre est constituée.²⁷

Ainsi nous retrouvons les deux moments distincts dans l'activité de restauration, à savoir la « reconstruction textuelle » et « l'intervention sur la matière » de l'œuvre. La répartition en deux phases différentes est néanmoins *idéale* et ne correspond nullement à une subdivision chronologique, ni à une organisation des priorités : les deux opérations se révèlent non seulement complémentaires, mais également, au sens pragmatique, potentiellement simultanées. En dernière instance nous voyons apparaître, dans le passage cité, le souci capital de Brandi, celui d'évacuer la restauration du seul domaine de l'empirie afin de poser ses fondations théoriques.

Pour valider définitivement l'emploi de ce double terme dans le champ du film, il suffit de se tourner vers quelques références rapidement devenues classiques dans le domaine de l'image en mouvement. Paul Read et Mark-Paul Meyer définissent par exemple ainsi, en ouverture de leur manuel de restauration filmique, les deux opérations :

Les termes *restauration* et *reconstruction* sont normalement employés quand les différences se produisent entre les matériaux avec lesquels l'on commence et ceux qui sont obtenus à la fin, à la fois à travers une manipulation du processus de duplication (la restauration) ou à travers le montage des séquences dans un ordre différent.²⁸

²⁷ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 75.

²⁸ « The terms restoration and reconstruction are usually used when differences created between the materials you start with and the materials you end with, through manipulating the process of duplication (restoration) or through editing sequences in a different order (reconstruction). » Paul Read ; Mark Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 2000, p. 1.

Si cette distinction entre les deux opérations est devenue canonique pour le film, on n'a pas souvent assisté – sauf à quelques notables exceptions – à des tentatives de systématisation théoriques comparables à l'effort de Brandi dans le domaine du film. Dans le détail, le volume de Read et Meyer se configure plutôt comme un manuel (dont l'application pratique semble être l'objectif central), accompagné d'une série de cas emblématiques – les auteurs ne dédient au total qu'une dizaine pages à des digressions d'ordre spéculatif.²⁹ Ici, nous essaierons au contraire de concilier une visée éminemment théorique avec une sélection d'objets concrets sur lesquels appuyer notre argumentation.

Il faudra donc se concentrer au préalable sur les objets investigués dans notre travail de recherche. Ici gît en effet toute la complexité de l'exercice auquel nous nous livrons. Si l'on parcourt le panorama des publications relatives aux problématiques de la restauration, l'on s'aperçoit rapidement qu'une littérature conséquente existe dans différents domaines, des arts plastiques à l'architecture, et, à l'instar de ces dernières, également dans le domaine du film. Toutefois, il est nécessaire de préciser quelque chose d'essentiel à propos de ce territoire.

La littérature relative à la patrimonialisation du film s'est largement concentrée sur des questions de conservation. C'était le cas notamment de publications comme le *Manuel des archives du film* édité par la Fédération internationale des archives du film (FIAF) qui, selon Enno Patalas (le conservateur du Filmmuseum de Munich) traitait exclusivement des questions de conservation physique des copies (conditions hygrométriques, dépôts de stockage, etc.) et nullement de restauration au sens propre, ni de reconstruction.³⁰ Depuis au moins la fin des années 1990, les études concernant la restauration filmique se sont multipliées, et ont commencé à incorporer graduellement quelques nuances spéculatives. Et pourtant, bien

²⁹ Cf. *ibidem*, p. 62-79.

³⁰ Cf. Enno Patalas, interviewé par Roland Cosandey, « Conservare, restaurare, mostrare. Pratiche di salvaguardia del cinema muto », in *Comunicazione di massa*, vol. III, n°6, 1985, p. 42.

trop souvent, ces discours contiennent un manque, et c'est cette lacune que nous tâchons ici de combler.

Spécificités du film expérimental et du film d'artiste

Il est essentiel de remarquer, une fois encore, la spécificité de la production à laquelle nous intéressons. Alors que la plupart des textes autour de la restauration du film se concentrent, pour des raisons de patrimonialisation avancée, sur le cinéma muet ou classique, relativement peu d'espace a été donné au corpus d'œuvres constitué par le film expérimental et le film d'artiste. Nous l'avons déjà vu : il faudra attendre au moins le début des années 1990 pour voir apparaître, bien que sporadiquement, quelques contributions sur le sujet. Ross Lipman, dans le résumé qui constitue le préambule de l'un des textes fondateurs de la restauration du film expérimental, avait le mérite d'identifier quelques caractéristiques de la production considérée. Le restaurateur du UCLA Film & Television Archive écrit :

Le film d'artiste indépendant, parce qu'il est conçu, reçu et évalué au sein d'un contexte qui n'est pas celui de l'industrie du cinéma, pose à l'archiviste un défi particulier. Si la plupart des principes classiques de conservation continuent d'avoir cours, leur application pratique est tellement transformée qu'elle n'entretient plus qu'une ressemblance lointaine avec la conservation classique. [...] Comme dans leur esthétique, la conservation-restauration des films d'artistes propose une avant-garde ; elle met en lumière des problèmes techniques et philosophiques qui se repercutent au-delà de leur univers spécialisé.³¹

³¹ « The independent artist's film – made, received, and valued in a context outside industry standards – poses a unique challenge to the archivist. While many basic principles of preservation still hold, their practical application is often so transformed as to merit only passing resemblance to conventional work. [...] In preservation, as in aesthetics, the artist's film can serve as vanguard; highlighting issues of technique and philosophy that impact beyond its specialized sphere. » Ross Lipman, « Problems of Independent Film Preservation », in *Journal of Film Preservation*, vol. XXV, n° 53, novembre 1996, p. 49.

Nous trouvons dans ce passage plus d'un écho avec nos propos. Il sera justement question dans ce travail d'affiner les lignes guides générales issues de la théorie de la restauration et de la connaissance des pratiques courantes dans le milieu pour traiter d'une production qui présente des caractères novateurs. Il faudra alors faire émerger les outils méthodologiques que l'on peut emprunter aux disciplines établies lorsque l'on s'attache à questionner des objets dont la nature est différente de ceux considérés auparavant.

C'est à ce stade que l'on rencontre une difficulté nouvelle, à laquelle il faudra nécessairement se confronter. Nous constatons une flagrante absence de dialogue entre le nombre grandissant de publications dédiées à des problèmes de restauration en art contemporain et celle qui concerne spécifiquement le support filmique. La situation nous paraît à première vue difficilement explicable, surtout au vu des quelques remarques récentes à ce propos.

On pourrait se tourner vers quelques constats qui ont une valeur particulièrement emblématique pour le sujet que nous essayons ici de développer. Dans son enquête critique autour de l'art contemporain et des nouveaux médias, par exemple, Claire Bishop pose la « fascination pour les médias analogiques » comme point de départ possible pour une investigation de la production artistique contemporaine.³² Au-delà des conclusions que Bishop tire de cette proposition, nous retenons au moins ce passage qui explicite la situation qui nous intéresse : « aujourd'hui, aucune exposition n'est complète sans une forme ou une autre de technologie obsolète ostensiblement présente – les à-coups du carrousel du projecteur de diapositives, le vrombissement des bobines 8mm ou 16mm. »³³ Bien que l'article se concentre sur cette fascination pour les technologies obsolètes qui paraît s'exercer sur un certain nombre d'artistes contemporains, Bishop s'en sert essentiellement pour pointer le manque d'intérêt (ou plutôt la

³² Claire Bishop, « Digital Divide », in *Artforum*, septembre 2012, p. 436.

³³ « Today, no exhibition is complete without some form of bulky, obsolete technology – the gently clunking carousel of a slide projector, or the whirring of an 8-mm or 16-mm film reel. » *Ibidem*.

disparité des résultats) vis-à-vis des outils numériques de la part de la création contemporaine.³⁴ Ses observations nous semblent au moins symptomatiques, et soulignent inévitablement le paradoxe d'une présence évidente des technologies filmiques dans l'art contemporain, mais, en creux, ses remarques semblent pointer un manque d'intérêt du point de vue de leur conservation-restauration dans le milieu artistique.

Nous retrouvons ici une hypothèse qui n'est pas récente, et qui concerne effectivement la relation problématique entre le film d'avant-garde ou expérimental et la littérature critique concernant l'histoire et la théorie de l'art. C'est une *vexata quaestio* qui relate l'exclusion du film expérimental à la fois des discours hégémoniques de l'histoire de l'art et de l'histoire du cinéma, et qui rejoint ici, au moins de manière partielle, nos constats autour de la littérature en matière de conservation et restauration.

Si les réévaluations dans le champ historiographique ne cessent toutefois pas d'apparaître à travers de nouvelles tentatives de réécriture de l'histoire du film d'artiste, on ne constate pas le même mouvement dans le champ de la conservation et de la restauration des œuvres d'art contemporaines. Il est en effet inévitable de remarquer la place presque inexistante qui est accordée à ces productions dans le discours, par ailleurs de qualité non négligeable, des spécialistes du secteur. On assiste alors à un mouvement intéressant, et digne de réflexion. On trouve quelques pistes pour la restauration de films expérimentaux, ou de films d'artiste, plutôt dans le champ du patrimoine cinématographique. Ces tentatives restent toutefois minoritaires (à l'instar de la considération dont ce types d'œuvres a bénéficié dans les discours critiques dominants) et elles émanent surtout le plus souvent de professionnels du secteur – nous pourrions spécifier : cela paraît concerner davantage les restaurateurs que les conservateurs. Un point doit être à ce propos souligné – ces professionnels accompagnent souvent leurs interventions d'ordre patrimonial d'une pratique artistique personnelle. Ce

³⁴ Les artistes clairement cités sont : Manon de Boer, Matthew Buckingham, Tacita Dean, Rodney Graham, Rosalind Nashashibi, Fiona Tan.

dernier point n'est nullement négligeable du point de vue de la production du discours sur les objets et il serait opportun de le signaler dès le début de notre investigation.

Aux marges du discours (exclusions et inclusions)

Cette dernière remarque nous permet de fournir une précision méthodologique importante : le champ d'intervention que nous considérons nous oblige à faire dialoguer entre eux différents savoirs et connaissances. Ici gît un nœud problématique, qu'une rapide analyse de la littérature existante ne fait que confirmer. En parcourant les publications qui traitent de la restauration des œuvres d'art contemporaines, on s'aperçoit immédiatement que la question du film y est résolument évacuée. Les auteurs qui travaillent sur le sujet paraissent s'intéresser davantage aux œuvres qui seraient rattachées à cette production aux contours sémantiquement flottants que l'on nomme « nouveaux médias ». Cette dernière expression identifie le plus souvent les œuvres qui intègrent dans leur dispositif la vidéo au sens large. Ce constat est d'autant plus pertinent lorsque l'on touche directement à la question des installations. Si l'on parcourt les textes dédiés à l'histoire critique de l'installation, même dans le champ de la conservation-restauration, on ne trouve aucune référence aux œuvres qui contiennent une composante filmique.³⁵ Ce n'est pas le lieu ici de problématiser les racines de cette exclusion – et notre constat ne se veut nullement polémique. Dans ce contexte, nous nous limitons à suggérer la possibilité d'une histoire, pour ainsi dire, « inclusive », et nécessairement ouverte, qui souhaite dépasser les bornes des spécialisations dans le but d'accueillir de manière profitable une définition plus vaste du champ artistique. Par ailleurs, le terme même d'« installation » paraît nécessairement soumis à une perpétuelle réécriture – comme le démontre notamment Julie H. Reiss en ouverture de sa

³⁵ Voir, à titre d'exemple, l'essai de Marina Pugliese, « A Medium in Evolution : A Critical History of Installations », in Marina Pugliese ; Barbara Ferriani (éds.), *Ephemeral Monuments*, op. cit., p. 22-91.

monographie sur le sujet.³⁶ Nous ne voyons donc pas de raison pour laquelle le film devrait continuer à être exclu de la réflexion relative à la conservation-restauration de ces œuvres.

Cette carence dans la littérature scientifique est peut-être identifiée par Paolo Cherchi Usai dans l'une de ses interventions :

Pendant longtemps, l'image animée n'était pas considérée comme une forme artistique, mais on pourrait dire la même chose de très nombreux objets qui figurent aujourd'hui dans les collections publiques et privées un peu partout dans le monde. La soi-disant différence entre le cinéma et les autres types d'expression artistique reposait sur deux postulats simples : premièrement, celui selon lequel le film est progressivement modifié par une machine à chacune de ses présentations ; le deuxième correspond à l'idée que les œuvres créatives qu'il renferme font l'objet de reproduction à partir d'un master, et que comme ces copies peuvent être faites à l'envi, la conservation d'une copie individuelle est inutile.³⁷

Les observations de l'auteur nous paraissent particulièrement pertinentes, d'abord pour sa capacité à évacuer poliment, dès le début du passage cité, un débat sur « les capacités artistiques » du film, que nous considérerons comme acquises. Il a ensuite le mérite, en traitant rapidement du dispositif de projection, de montrer le lien saillant entre film et appareillage technologique (que nous reconsidérerons à plusieurs reprises par la suite), et il aborde également le statut multiple du film, dont une prise en considération hâtive et nonchalante a causé de nombreux problèmes à

³⁶ Cf. Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge Mass., MIT Press, 1999, pp.xi-xiv.

³⁷ « For a long time, the moving image was not regarded as an art form, but the same can be said of countless items now displayed in public and private collections all over the world. The presumed difference between cinema and other types of artistic expression relied upon two basic assumptions: first, that film is progressively altered by the very fact of its presentation by means of a machine; second, that the creative works it embodies are subject to reproduction from a master copy, and that new copies can be made at will, thus making the conservation of the individual print unnecessary. » Paolo Cherchi Usai, « The Conservation of Moving Images », in *Studies in Conservation*, vol. 55, n° 4, 2010, p. 251.

différents niveaux discursifs (esthétiques, économiques, épistémologiques, et peut-être également ontologiques). Cherchi Usai conclut ses propos en affirmant avec lucidité à quel point les différentes positions résumées présentent une faille intrinsèque. Les argumentations, affirme-t-il, seraient valides en tant que telles, mais l'erreur est contenue dans leur « unquestioning reliance on quantitative variables ».³⁸

Pour ce qu'il en est de la première remarque, tous les artefacts produits par l'homme sont amenés à se détériorer, à la fois à travers l'usage ou la simple exposition à l'environnement – tout dépend du taux de décomposition, de sa rapidité.³⁹ Pour la seconde observation, sur le film comme multiple, la remarque s'origine effectivement dans une lecture superficielle – pour employer un euphémisme – de l'essai de Walter Benjamin sur la reproductibilité technique. Cette interprétation tendancieuse de l'écrit de Benjamin a effectivement eu une série de conséquences nocives pour la considération du film comme artefact. De notre côté, nous nous tournerons, au sujet du statut de la « copie » filmique, vers la philologie littéraire que nous considérons comme la discipline la plus pertinente pour questionner cet aspect.

Une méthodologie ouverte

Nous sommes en train d'esquisser une méthodologie qui se veut sans cesse ouverte à des contributions discursives extérieures.⁴⁰ Nous l'avons déjà

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Il est pour nous inévitable de penser aux pages mémorables dédiées au musée par Jean-Claude Lebensztein (« L'espace de l'art », in *Zigzag*, Paris, Flammarion, 1981) où l'auteur commente le fait que même dans les espaces de conservation et présentation des œuvres, ces dernières ne sont pas à l'abri des risques – la menace étant parfois la simple présence du visiteur.

⁴⁰ On pourrait également relever, en marge, que l'on souhaite non seulement « ouvrir » cette méthodologie mais également offrir un effort de traduction, en retenant de la polysémie du terme son aspect également linguistique. Il est inévitable de s'apercevoir du fait que la terminologie ici employée, issue du lexique de la philologie et de la théorie de la restauration, requiert une tentative de traduction en langue française. On n'aura pas la possibilité de développer nos réflexions sur cet aspect, et on se limite ici juste à souligner le fait que l'opération de traduction est effectivement une tentative d'approximation de la densité

vu en évoquant les disciplines guides, et nous aurons l'occasion d'en avoir une confirmation lorsque nous approcherons directement les objets eux-mêmes. Bien que, comme nous l'avons affirmé dès le début, l'enjeu fondamental consiste à esquisser une méthodologie de la restauration, le champ sélectionné est particulier et spécifique. Ainsi, il faudrait noter dès le départ une exigence cruciale pour notre discours : ce dernier ne peut pas se passer d'un rapport constant avec les objets concrets dont on traite. Autrement dit, le discours ne peut qu'être articulé dans un va-et-vient constant entre des propositions générales et une correspondance empirique. Toutefois, nous nous permettons de rejeter la pratique trop souvent répandue de la juxtaposition d'une partie théorique à un ou plusieurs « *case studies* ». Notre proposition est la suivante : essayer de mettre d'emblée en relation la tension spéculative et les objets d'analyse, non pas selon une répartition schématique entre un préambule éminemment théorique et un prolongement consacré à la vérification empirique. Une précision ultérieure s'avère indispensable : nous estimons que les exemples convoqués ici forment un ensemble cohérent, bien qu'hétérogène. Leur considération a également été accompagnée par un travail précis mené dans les archives. Le corpus se présente ainsi non comme une compilation d'exemples ayant déjà été travaillés, mais présente, à l'instar de la partie théorique, le résultat d'un travail *in fieri*.

Le procédé de croisement perpétuel entre les élaborations théoriques et les objets d'analyse fonctionne de manière complémentaire. Dans un premier temps il permet de questionner les limites de la méthodologie, en nous obligeant à adapter à des cas spécifiques des indications d'ordre général issues de nos disciplines de référence (tout le chapitre I, dédié au « Film

sémantique des concepts maniés par exemple par Brandi, ou encore Contini. Dans l'impossibilité de nous entretenir sur le sujet, nous nous limitons à renvoyer aux merveilleuses pages que Erwin Panofsky dédie à la nécessité de s'inventer un nouveau vocabulaire, au moment où l'on se trouve à manipuler une autre langue (« Three Decades of Art History in the United States », in *Meaning and the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York, Doubleday Anchor Books, 1955, p. 329 *sqq.*). Ces observations restent, selon nous, un avertissement indispensable à l'usage de tout ceux qui mènent des opérations conceptuelles à travers une langue qui ne leur appartient pas.

comme texte » est en ce sens emblématique). Dans un second temps nous verrons aussi comment ces dernières peuvent fournir des pistes d'investigation sur les œuvres elles-mêmes (ça sera particulièrement évident dans le chapitre III dédié à « Image et matière », autour de Sharits et Kubelka). Cette attention aux exigences du particulier n'est par ailleurs que l'héritage le plus immédiat des disciplines de « restitution », à savoir notamment la philologie et la restauration, qui mettent au centre de leur activité l'œuvre elle-même – Brandi : « c'est l'œuvre qui conditionne la restauration, et non l'inverse ».41

Nous retrouvons ainsi toute la particularité, parfois paradoxale, de notre tentative. Comment concilier l'exigence de systématisation avec les nécessités du particulier ? L'esquisse de méthodologie que nous proposons ici oscille constamment entre ces deux pôles. C'est ainsi que l'on explique alors l'articulation même de notre travail, qui ne se veut ni une enquête exclusivement théorique, ni une compilation de « *case studies* ». Retenons un instant cette dernière notion, que nous aimerions soumettre, profitablement, à une critique. Nous sommes persuadés que les exemples étudiés ne fonctionnent pas statistiquement – les différences sont d'ordre qualitatif, et pas forcément mesurables quantitativement. D'ici on pourrait tirer une conséquence directe : on ne parviendra pas à schématiser des problèmes récurrents relatifs à tous les objets analysés. Toutefois, plusieurs caractéristiques communes peuvent être repérées, avec une précision : ces dernières n'intéressent pas forcément les objets dans leur intégralité. C'est ainsi que l'exercice intellectuel que nous proposons consiste effectivement à identifier, dès le départ, un lieu critique qui doit être questionné à l'intérieur d'un objet, et ensuite, une fois identifié, à le mettre en relation avec d'autres exemples possibles. Pour annoncer quelques rapprochements flagrants : l'instabilité textuelle des œuvres concerne à la fois, par exemple, la production filmique de Jack Smith et celle, pourtant liée à des exigences esthétiques et conditions historiques différentes, de Carolee Schneemann. Ou encore : des problèmes relatifs à la transmission d'œuvres filmiques au

⁴¹ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 29.

caractère performatif explicites peuvent être décelés à la fois dans les réalisations d'Anthony McCall et de Barbara Rubin – qui n'auraient, à première vue, pas grand chose en commun. C'est ainsi qu'un corpus se dessine, un ensemble fait d'œuvres emblématiques, pour leurs inventions formelles ou pour les accidents qui caractérisent leur propre « tradition », au sens philologique du terme.

Mais si nous avons pu déjà remarquer la nécessité d'une mobilisation de notions issues de champs différents, nous y ajoutons une complexité inévitable. Lorsqu'on approche les œuvres dont nous traitons, un mouvement ultérieur est indispensable. On pense notamment à la recherche menée en archive, qui a été pour nous un outil fondamental pour corroborer la ligne théorique que nous développons. Si l'on regarde le champ des sciences humaines, d'importants précédents peuvent ici être cités. On songe par exemple à Clifford Geertz qui, tout en menant la déconstruction de l'écriture ethnographique, n'a pour autant jamais abandonné la recherche sur le terrain. On trouve dans son geste une indication épistémologique essentielle : on peut critiquer les positions discursives qui nous précèdent sans rompre le lien avec la matière. Qu'est-ce que cela signifie pour notre champ d'élection ? Sur un plan pragmatique : pour les objets analysés, nous ne pouvons pas nous contenter d'extraire les informations d'une littérature secondaire, et d'en tirer seulement le nécessaire pour poursuivre une argumentation méthodologique. Nous avons essayé de remonter, dans la mesure du possible, aux sources. C'est ainsi que, dans la plupart des cas, l'opération s'est révélée être intimement double et simultanée. En travaillant sur les pratiques de restauration nous avons nécessairement eu recours au savoir des professionnels, mais également aux documents d'archive, aux « avant-textes » (pour emprunter cette notion au lexique philologique), et, en dernière instance, à tout ce qui appartient au savoir des artistes. C'est ainsi qu'on voit se dessiner tout le polymorphisme de la méthodologie adoptée : une enquête théorique, mais menée *sur* et *avec* les objets considérés, ainsi qu'à travers les savoirs spécifiques qui les caractérisent.

Un corpus restreint

Nous avons affirmé l'impossibilité de faire abstraction, dans le champ de la restauration et même dans un discours d'ordre théorique, d'objets concrets. Quelques précisions sur les choix opérés s'avèrent ici essentielles. Il ne sera pas question de définir ce que l'on entend par « film expérimental » et « film d'artiste », car il s'agirait d'une discussion complexe et épineuse – et d'un problème impossible à synthétiser en quelques pages introductives. Nous tenterons toutefois de considérer les deux termes du point de vue des enjeux de restauration.

Il ne sera pas question ici de retracer de manière détaillée les distinctions qui existent, d'un point de vue strictement historique, entre une production et l'autre. Sans chercher à extraire la notion de « film expérimental » de sa propre histoire, il nous semble beaucoup plus profitable, dans ce contexte, de considérer les œuvres de manière unitaire, sans mettre en valeur leurs différences. L'histoire du film expérimental s'est construite, cela a souvent été pointé, aux marges des discours officiels, et s'est ainsi retrouvée dans une sorte d'angle mort de l'historiographie. Lorsque Patrick de Haas introduit son étude du film d'avant-garde des années 1920, il affirme notamment que cette production a été ignorée à la fois par les historiens du cinéma et par les historiens de l'art.⁴² Ce point de vue est sans doute défendable si l'on considère le moment de la parution de son étude – 1985. On a cependant assisté, ces dernières années, à une prolifération significative de la littérature sur cette production, et les conséquences de cette réévaluation ne seront pas ici ignorées. Les domaines des études cinématographiques et de l'histoire de l'art ont ainsi donné lieu à un mouvement de récupération spéculative, et ce champ de recherche dévoile une complexité inédite. Cependant, les discours se sont avant tout concentrés sur des analyses, pour parvenir à une progressive prise en charge de l'histoire institutionnelle. On pense tout particulièrement à l'attention qui a été portée

⁴² Cf. Patrick de Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années Vingt*, Paris, Transédition, 1985, p. 9.

sur toute une série de phénomènes qui relèvent de ce que l'on a appelé « cinéma exposé », expression à la vaste portée sémantique qui a fini par inclure à la fois l'héritage de la tradition de l'*expanded cinema* et des productions artistiques contemporaines liées à l'image en mouvement.⁴³ Ces discours ont été conjointement menés sur les deux fronts disciplinaires que l'on a mentionnés auparavant – à savoir, l'histoire de l'art et les études cinématographiques – avec des résultats et des enjeux différents.

Notre hypothèse de départ est décalée par rapport aux perspectives de recherche qui se sont dessinées dans ces deux champs – décalée et, dirions-nous, complémentaire, pour toute une série des raisons. D'abord, pour rebondir sur ce que nous avons déjà affirmé, nous considérons les productions dont nous traitons dans notre recherche selon un paradigme unitaire, qui ne vise pas à ré-établir les différences entre, par exemple, les catégories du « film d'artiste » et du « film expérimental ». Nous gardons à l'esprit leurs histoires respectives mais il nous paraît ici bien plus profitable de les observer sous un angle capable d'appréhender les deux champs de manière simultanée. Ce dernier point se justifie également à travers un simple constat d'ordre historiographique. Bien que souvent supportées ou littéralement « portées » par des discours différents, les productions des artistes ici considérées témoignent, en passant sans cesse d'un milieu à l'autre, d'une inévitable porosité.

En considérant notamment l'œuvre d'Anthony McCall, un véritable trait d'union se dégage dans la trajectoire de l'artiste entre les espaces et les discours qui relèvent du film expérimental et du film d'artiste. McCall, dès ses débuts, circule entre le milieu du film expérimental et celui de l'art, en

⁴³ Voir à titre d'exemple Maeve Connolly, *The Place of Artist's Cinema. Space, Site and Screen*, Bristol, Intellect, 2009 ; Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013 ; Clara Schulmann, *Les Chercheurs d'or. Films d'artistes, histoires de l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2014. Voir aussi la série d'anthologies récentes (éditées par François Bovier et Adeena Mey) issues du projet de recherche « Cinéma exposé » : *Exhibited Cinema/Cinéma Exposé*, Lausanne – Dijon, ECAL – Les presses du réel, 2015 ; *Cinema in the Expanded Field*, Zürich, JRP-Ringier, 2015 ; *Exhibiting the Moving Image. History Revisited*, Zürich, JRP-Ringier, 2015.

montrant ses films dans des espaces qui s'inscrivent dans ces deux contextes. Considérons par ailleurs la figure de Paul Sharits. Sa formation de plasticien et de graphiste se combine au cercle du film expérimental des années 1960 qu'il fréquente par ailleurs. En passant du film à l'installation, il montrera très tôt ses films dans des lieux d'expositions comme les galeries – à ce sujet, ses expériences avec Leo Castelli ou encore Klaus Kertess de la Bykert Gallery sont significatives.⁴⁴ Nous songeons également à des profils comme celui de Morgan Fisher qui, entre le travail au sein de l'industrie cinématographique et sa production dans le milieu du film expérimental, conçoit des projets qui s'adressent directement aux espaces d'exposition. Son cas, comme celui de McCall, est particulièrement significatif, car il bascule vers le milieu de l'art contemporain de manière décisive dans les années 2000. Bruce Conner est un autre exemple d'artiste qui a librement circulé entre les mondes du film expérimental, en déposant des copies de ses films en distribution, mais en accompagnant ses réalisations filmiques d'une intense activité de plasticien et assemblagiste. Il sera également un pionnier de l'exposition du film en installation, comme le démontre clairement son intervention dans l'espace du Rose Art Museum en 1965 – que nous traiterons en détail par la suite. On pourrait enfin aisément retracer des points de contacts entre les deux mondes à travers les figure de Jack Smith, Barbara Rubin, ou encore Carolee Schneemann – la seule exception pourrait être, par contre, la figure de Kubelka – le plus résolument obstiné à inscrire son œuvre dans le champ filmique (bien que sa conception du film, extrêmement sélective, puisse aisément être rapprochée du champ de l'art).

Toutes ces précisions nous servent à dessiner un réseau d'œuvres et d'artistes qui s'avère cohérent, tout en s'écartant des grandes narrations existantes sur le sujet.⁴⁵ Spécifions enfin les raisons qui nous ont amenés à

⁴⁴ Voir sur ce point et sur les positions de Sharits en contraste, par exemple, avec celles de Stan Brakhage : Erika Balsom, « Brakhage's Sour Grapes, or Notes on Experimental Cinema in the Art World », in *Moving Image Review & Art Journal*, vol. 1, n° 1.

⁴⁵ En ce qui concerne le film expérimental américain notamment la cible critique reste toujours l'opus de P. Adams Sitney (*Le Cinéma visionnaire. L'Avant-garde américaine 1943-2000*, trad. P. Chodorov ; C. Lebrat, Paris, Paris Expérimental, 2002).

choisir la période en question – nous l’avons dit, elle se situe entre le début des années 1960 et le début des années 1980. Au cours de ces deux décennies, divers phénomènes ont attiré notre attention. Cette période est marquée par le développement d'une certaine configuration de l'avant-garde filmique, celle qui sera nommée par ce terme imprécis, mais néanmoins utile, de « film expérimental ». Il ne sera pas ici question d'en évoquer les étapes, ni d'en fournir une définition ultime. Remarquons toutefois que c'est à cette époque qu'un modèle de production et de circulation de ces œuvres est mis en place. C'est en effet une période de systématisation pour ce type de production. En même temps nous observons un autre mouvement : les artistes, parallèlement, s'emparent du film avec une régularité remarquable. C'est ainsi que deux effets convergents se produisent : le film sort de son espace de présentation canonique à la fois dans le domaine du film expérimental et un mouvement similaire se déploie dans les productions des artistes.

C'est pour ces raisons que nous considérons les productions du film expérimental et du film d'artiste comme des catégories contigües, sans insister sur les distinctions entre les deux domaines. Au lieu d'en souligner les différences, nous l’avons dit, nous aurions plutôt tendance à les considérer d'un point de vue unitaire, sachant que cette considération se justifie par le sujet de notre recherche, qui concerne essentiellement des questions de restauration. Or, une fois envisagée le champ d'investigation sous cet angle, nous retrouvons précisément la première indication méthodologique fondamentale issue de la leçon de Brandi : la restauration commence véritablement avec le moment de la *reconnaissance* de l'œuvre d'art. C'est justement ce même principe de reconnaissance qui nous amène à considérer les œuvres sur un même plan de légitimité « artistique », bien qu'elles soient issues de traditions différentes.

La présentation – partie intégrante de la restauration

Essayons de préciser notre tentative d'esquisse méthodologique, au vu de ces observations sur le rôle joué par les objets et leurs spécificités dans

notre recherche. Repartons, une fois encore, de quelques questions d'ordre étymologique. Ce que nous nommons « restauration », à la lumière de la pensée qui se dégage des écrits de Brandi notamment, concerne une double opération simultanée. La « restauration » concerne à la fois la « reconstitution » d'un « texte » et « l'intervention sur la matière ». Une fois transposées au domaine filmique, ces deux catégories concernent donc un travail d'ordre « éditorial » et également une intervention physique sur la matière de l'œuvre. Et pourtant, nous verrons se dessiner, au cours de la recherche, une troisième instance, qui caractérise nécessairement les objets considérés. Nous faisons référence ici aux *conditions de présentation* des œuvres. Le choix dans la sélection du corpus (qui s'avère être nécessairement partiel) a été en effet effectué en songeant à des objets qui présentent des caractéristiques spécifiques du point de vue de leur présentation. Ceci deviendra particulièrement flagrant dans le chapitre II, intitulé « Le lieu et l'événement », où nous détaillerons en une série d'exemples concrets les spécificités de la présentation des œuvres en question. Il est important à ce stade de souligner que cette dernière attention est éminemment liée aux objets considérés – c'est ce que nous démontrerons par la suite de manière systématique. Nous affirmons ici quelque chose de central : la phénoménologie du film expérimental et du film d'artiste est, souvent, différente de celle du film au sens canonique. Autrement dit, si lorsque l'on s'attache à la restauration du film on n'est pas toujours amenés à traiter de son dispositif de monstration (qui se définit comme le produit d'une série de conventions), lorsque l'on s'intéresse au film expérimental et au film d'artiste, cette préoccupation devient, implicitement, une préoccupation qui relève de la restauration.

Cette affirmation, bien qu'à l'apparence radicale (par rapport, notamment, à la littérature sur la restauration filmique) est loin d'être entièrement nouvelle. Sans vouloir plier de manière excessive la théorie de Brandi à nos fins, il est peut-être utile de revenir brièvement sur ces quelques lignes dédiées à l'espace de l'œuvre d'art :

Même accrocher un tableau sur un mur n'est pas l'indice d'une phase de l'*ameublement* mais *clarifie* en premier lieu la spatialité de l'oeuvre, sa reconnaissance et donc les mesures prises pour que le tableau soit protégé par l'espace physique. Accrocher un tableau sur un mur, lui enlever son cadre ou lui en mettre un ; enlever ou mettre un piédestal, pour une statue, la déplacer ou créer un nouvel emplacement ; ouvrir une esplanade ou une place pour un édifice, voire le démonter et le remonter ailleurs : ces opérations sont autant d'*actes* de restauration, bien sûr pas uniquement positifs ; au contraire, le plus souvent, résolument négatifs, comme les opérations de démontage et de remontage d'un édifice dans un autre lieu.⁴⁶

Dans ce passage, l'auteur prend le soin de souligner l'importance des conditions de présentation d'œuvres sculpturales, picturales, ou encore architecturales. Les conclusions, qui explicitent les conséquences négatives de ce type de décision, découlent précisément des objets considérés. Dans notre cas, pour le film, nous aurons l'occasion de voir que les jugements sont nettement plus nuancés – cela dépend en effet d'une différence dans le régime d'existence des œuvres dont nous traitons.

La question de l'espace de présentation, ou encore du *dispositif*, au sens étymologique de « agencement d'éléments dans l'espace » (*disponere*), devient ici l'un des traits saillants de notre analyse. On peut même dire que cet élément devient le vecteur d'un renversement épistémologique : ce sont parfois les conditions de présentation qui nous invitent à reconsidérer la reconstruction ou l'intervention sur la matière. Parfois, les espaces ou les modalités de démonstration priment sur la matière de l'œuvre ou sur leur nature matérielle. Leur importance surgit brusquement lorsque l'on réfléchit à des présentations sous forme d'« installation » ou aux œuvres intimement liées à un moment de performance. La différence entre la typologie des objets considérés par Brandi et ceux auxquels nous nous attacherons dans notre travail est évidente – il n'est pas inutile de rappeler que l'intérêt de Brandi est ici essentiellement axé sur la peinture, et dans une moindre mesure à la

⁴⁶ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 77.

sculpture ou aux œuvres architecturales. Nous essayons ici de développer une ligne relativement peu explorée par la théorie de la restauration au sens « classique » et qui intéresse plutôt les discours autour de la transmission des œuvres, telle qu'elle se présente dans la production contemporaine.

Il est clair que le mouvement que nous sommes en train de décrire est de l'ordre de l'élargissement du champ d'action. On l'affirme ici : « l'œuvre conditionne la restauration », dès lors, il n'y a pas, dans notre domaine, de « restauration » au sens propre, si celle-ci n'inclut pas la problématisation des conditions de présentation. Encore une fois, cette approche relève d'un inévitable « mimétisme » méthodologique : travailler sur des œuvres qui font du dispositif et de leur mise en espace des caractéristiques décisives, rend nécessaire de prendre en charge les problèmes qui appartiennent à ce domaine, tout en essayant de conjuguer cette partie avec les interventions de reconstruction éditoriale et d'intervention sur la matière. Le souci qui guide ce travail est bien d'ordre analytique et panoramique : les objets analysés s'y trouvent déconstruits dans leurs lieux critiques, sans pourtant être soustraits à une perspective qui prend en considération la totalité de l'œuvre. On observera ainsi un retour constant opéré sur certaines pièces exemplaires, problématisées à la fois du point de vue « textuel », mais également sous l'angle esthétique (selon les catégories d'image et de matière), ou encore, sous l'angle « muséologique » - c'est à dire relatif à leurs conditions de présentation.

Les pistes d'investigation, bien que multiples, peuvent être regroupées selon certains grands axes, au dynamisme méthodologique marqué. C'est pour cette raison que nous avons décidé de mettre en valeur, dans l'intitulé de cette recherche, trois mots : reconstruction, performance, transmission. Le premier terme fonctionne comme un indice pour l'une des disciplines guides que l'on adapte au film : la philologie littéraire. Le terme renvoie immédiatement à la notion de travail éditorial sur le « texte » filmique, et identifie, en établissant naturellement une différence, ce procédé comme une partie complémentaire du travail de restauration.

La performance comme caractéristique de la restauration

Le terme « performance » exige une problématisation préalable car il est introduit dans notre discours à diverses occasions. Dans notre intitulé nous l'utilisons en effet comme un terme à la visée sémantique large, pour indiquer un élément souvent peu considéré dans les opérations de restauration des œuvres filmiques. Nous faisons d'abord référence au phénomène de la projection, partagé par toute l'histoire du cinéma. Considéré du point de vue de la projection, le film appartient en effet au « champ des pratiques artistiques à objet d'immanence factuel, ou événementiel », qui « coïncide approximativement avec celui des arts du spectacle ou de performance ».⁴⁷ De plus, comme nous le verrons dans le détail dans le chapitre II, intitulé « Le lieu et l'événement », on se trouvera souvent confrontés à des œuvres qui font du moment de la performance l'objet même d'une investigation théorique. C'est sous cet angle par exemple que l'on traitera de *Line Describing a Cone* (1973) d'Anthony McCall, soumis plus loin à une analyse minutieuse de ses multiples itérations. Le point de vue de la performance s'avère également essentiel pour traiter du seul opus de Barbara Rubin, *Christmas on Earth* (1963), tout comme du film-journal de Carolee Schneemann, *Kitch's Last Meal* (1973-1978).

⁴⁷ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art I. Immanence et transcendance* [1994], Paris, Seuil, 2010, p. 89. Relevons un point néanmoins central : dans l'effort de systématisation opéré par Genette, le cinéma est considéré à l'instar de la performance « pour ce qui se passe sur le plateau, ou *profilmique* » (*ibidem*). Cette perspective ne peut pas être ici acceptée, car cela reviendrait à dire que le film n'est que l'enregistrement d'une performance (pour Genette essentiellement le jeu d'acteur), et non le produit d'une construction autonome. Ce point particulièrement problématique, ainsi que la relation de Genette au film est objet d'investigation d'un numéro monographique de *Cinema & Cie* (n° 18, printemps 2012) et également du volume de Valentina Re, *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema* (Milano, Mimesis, 2012). Ces deux publications ne prennent cependant pas en considération les questions qui concerneraient une application de ces théories dans le domaine de la restauration filmique.

Pour une réévaluation du lien potentiel entre Brandi et Genette voir Filippo Fimiani, « L'art désœuvrée, modes d'emploi. Entre esthétique et théorie de la restauration », in *Aisthesis – Pratiche, linguaggi, e saperi dell'estetico*, vol. 3, n° 1, p. 52 sqq.

Au delà de l'importance du mot « performance » dans l'investigation de ces œuvres spécifiques, nous lui accordons également une valeur *heuristique*. Nous sommes bien conscients qu'un « événement » ne peut par définition faire l'objet d'une restauration. Cependant, au vu des objets convoqués, la ré-évoation (et pas nécessairement le *re-enactement*) de ce dernier conserve une certaine pertinence. A bien y réfléchir, la présentation d'une œuvre filmique possède forcément un caractère *performatif* (Genette aurait employé le mot « *performantiel* », en essayant peut-être de soustraire l'expression à la nuance sémantique de la linguistique) et il est particulièrement stimulant d'envisager cette notion dans le champ que nous considérons. En prenant en compte le dispositif qui est associé à une œuvre, tout acte de présentation de cette dernière pourrait être envisagé sous l'angle de la performance. On est bien conscient de faire jouer ici à plein la potentielle polysémie du terme, mais cet aspect nous semble particulièrement généreux et stimulant intellectuellement. La présentation des œuvres est une opération critique – c'est en ce sens que nous faisons appel à la *performance* : l'activation de l'œuvre, au sens général, participe du processus, plus large, de restauration.

Transmission / Interprétation

En ce sens, la « performance » de l'objet filmique s'offre également comme l'outil de sa propre transmission. Ce terme est l'une des notions-clés de la théorie de la restauration notamment telle qu'elle est développée par Brandi – sa définition s'achève précisément au moment où il évoque sa « transmission au futur ». ⁴⁸ Ceci est l'enjeu de la restauration, ou son aboutissement ultime. De manière cohérente avec ces indications méthodologiques, le dernier terme de notre triade idéale sera le mot « transmission ». Il est important de souligner un aspect de cette sélection lexicale pour résumer nos questionnements : on ne doit pas entendre dans cette triade une scansion chronologique des actions suggérées dans le titre. Reconstruction, performance et transmission ne sont pas nécessairement à

⁴⁸ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 30.

retenir comme une série d'opérations organisées chronologiquement (ou logiquement – l'une n'étant pas, non plus, la conséquence de l'autre). Ces trois expressions semblent plutôt dessiner un ensemble mobile et dynamique, qui rentre dans la définition du domaine de la « restauration ».

Mais que faut-il alors entendre, de manière plus spécifique, par « transmission » ? Cette interrogation pointe effectivement un problème qui pourrait être ultérieurement réparti de la manière suivante : qu'est que l'on « transmet » ? Et à quelles fins ? Ces deux questions ne cessent de se recouper et l'on observera aisément ces deux mouvements dans les chapitres qui suivent, tout en nous efforçant d'aller des enjeux théoriques vers les objets spécifiques, en empruntant tout autant et de manière complémentaire, le chemin inverse. On proposera alors une hypothèse sous-jacente à toute notre recherche : la restauration se configure essentiellement comme un acte interprétatif.

Cette observation répond aux questions autour de la transmission que l'on vient de poser ou, plutôt, elle y répond indirectement. La restauration, qui se configure comme « moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre », voit bien sa finalité dans la « transmission au futur », pour reprendre la définition de Brandi. C'est dans ce passage à la « transmission » que l'on peut s'apercevoir du fait que cette activité se configure comme une entreprise essentiellement herméneutique.⁴⁹ Ce n'est donc pas un hasard si, dans un texte important dédié à la restauration de films, afin de délimiter l'espace d'intervention du restaurateur, Ross Lipman définit ce domaine opérationnel comme une « zone grise ». Cette expression fait en effet référence à la charte de densité de la photographie (l'échelle de gris) mais elle devient ainsi la métaphore de l'activité de restauration à part entière, ce territoire dépourvu de plan dans lequel on se trouve à opérer des choix

⁴⁹ Pour une lecture de la *Théorie de la restauration* qui souligne ses liens avec l'herméneutique dans l'acception de Gadamer, voir notamment Massimo Carboni, « Il restauro come ermeneutica *practica*. Brandi e Gadamer », in Maria Andaloro (éd.), *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi. Atti del convegno internazionale*, Firenze, Nardini, 2006.

décisifs.⁵⁰ Lorsque Lipman introduit ces considérations, il considère les nombreuses difficultés qui se trouvent disséminées tout au long du parcours du restaurateur – notamment le fait que les outils et méthodes de duplication et « monstration » du film diffèrent sensiblement des techniques du passé. Dans ce cas, ces observations, qui chez Lipman sont bien ancrées dans une pratique quotidienne (l’auteur étant professionnellement actif en tant que restaurateur), nous ramènent immédiatement à la distance nécessaire qui se produit entre l’œuvre d’art au moment de sa production et le moment de sa « reconnaissance » par l’activité de restauration. Tout au long de son étude, Lipman offre au lecteur de nombreuses pistes pour conduire l’activité de restauration, mais toutes s’avèrent relever du compromis. Il a le mérite de souligner, au passage, que certaines indications tiennent du poncif plutôt que du bon sens. Restaurer « l’expérience originelle du spectateur » n’est pas nécessairement un critère viable, et de l’autre côté la possibilité de restaurer l’œuvre « telle qu’elle aurait due être vue » n’est pas une option moins contradictoire que la précédente.⁵¹ Ainsi, la « zone grise » se dévoile effectivement comme un lieu de négociation de diverses instances, ce qui résonne avec les avertissements de Brandi sur l’équilibre entre instance historique et instance esthétique.

Si nous nous retrouvons à proposer constamment des parallèles entre les formulations issues des apports théoriques de la restauration « classique », ce n’est pas pour effacer les différences qui subsistent, nécessairement, entre les opérations conceptuelles d’un historien de l’art et philosophe comme Brandi, et les expériences de première main des restaurateurs de films. Le rapprochement que nous effectuons sert plutôt à introduire au mouvement de va-et-vient entre l’aspect éminemment spéculatif et la connaissance directe de la matière dont on traite. Rien n’est

⁵⁰ Reportons ici au moins le passage explicatif de l’introduction : « the Gray Zone is that uncharted territory where a preservationist needs to make decisions when there is no definitive guide left by the filmmakers. » Ross Lipman, « The Gray Zone. A Restorationist’s Travel Guide », in *The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 9, n° 2, automne 2009, p. 5.

⁵¹ Cf. *ibidem*, p. 11.

peut-être plus évocateur de la démarche entreprise, relative aux problèmes de transmission, d'interprétation et de compromis, que de donner un aperçu du mouvement général que l'on essaiera de restituer par la suite dans notre recherche.

Utilisons notamment le cas de Paul Sharits, l'un des artistes régulièrement convoqué dans les pages qui suivent. Dans une interview récente, réalisée par Federico Windhausen, un groupe de restaurateurs et techniciens a été amené à discuter des problèmes concernant la correcte restitution de ses œuvres filmiques.⁵² L'œuvre de Sharits, nous le verrons clairement par la suite, est l'un des exemples les plus riches en complexités et subtilités que l'on rencontrera. Dans les films de Sharits l'une des questions les plus délicates est sans doute celle de la couleur, l'artiste ayant réalisé un nombre important de films en grande partie non figuratifs, comportant des images de couleurs pures. Ceci n'est toutefois pas suffisant pour comprendre les singularités de son processus de production. Il suffit de rentrer, même rapidement, dans les détails, d'en examiner les matériaux de travail, pour avoir un aperçu des problèmes qui peuvent surgir. Sharits travaillait dans la plupart de cas avec de la pellicule inversible, donc directement sur des positifs, et à partir de ces derniers il produisait des « masters », également inversibles, utilisées comme matrice pour produire donc des copies à *partir de positifs*. Cet aspect nous révèle immédiatement la distance produite entre le processus de fabrication du film au sens « industriel », et les réalisations des artistes travaillant avec le matériau filmique. Mais encore, pour Sharits – comme pour d'autres cinéastes – il ne suffit pas de considérer cette différence : il faut se tourner vers la matière de l'œuvre dans sa double répartition d'« aspect » et de « structure » (pour utiliser les catégories

⁵² Cf. Federico Windhausen, « Spectrum Analysis: Discussing the Films of Paul Sharits with Bill Brand, Chris Hughes, John Klacsmann, and Andrew Lampert », *The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 15, n° 1, printemps 2015, pp. 109-113. La conversation eut lieu à l'Anthology Film Archives à New York le 5 juin 2014 – nous tenons à remercier Federico Windhausen pour nous avoir donné l'opportunité d'y assister directement.

critiques introduites par Brandi).⁵³ Sharits utilisait un type de pellicule que l'on retrouve fréquemment dans le film expérimental des années 1970, le ECO (Eastman Kodak Commercial) 7252, manufacturé par Kodak, et il se servait pour les copies du Kodachrome, l'un des formats le plus stables. Dans le cas de Sharits il faut donc se tourner vers les copies, mises en distribution et disponibles auprès de diverses institutions, pour obtenir la source la plus fiable pour un projet de restauration – et dans ce cas, la « tradition » des films, c'est-à-dire, en termes philologiques, l'ensemble des « témoins » du « texte », est relativement simple à établir. Remarquons cependant une particularité : dans les cas de films à composante « figurative », pour ainsi dire, partir d'une copie pour la restauration (et non du négatif caméra) introduit une série de problèmes dans la restitution de l'image photochimique, notamment une certaine qualité « floue » (*softness*). Ce point, dans le cas de Sharits, n'est pas particulièrement problématique, au vu du fait que le contenu est abstrait. Tout n'est pourtant pas résolu. Au contraire, les choses se complexifient. Comme le rappelle Andrew Lampert de l'Anthology Film Archives, toute la difficulté gît dans l'équilibre des couleurs : les bleus, les verts et les jaunes peuvent être parfaits, et pourtant il y a toujours une couleur que l'on n'arrive pas à reproduire.⁵⁴ C'est ici que l'on voit clairement l'exigence de faire des compromis, comme l'explique Chris Hughes du laboratoire Colorlab – il est nécessaire de *tendre* au résultat idéal, de s'y approcher indéfiniment. Il est inévitable à ce stade de revenir de manière ironique à la proposition de John Ruskin dans *Les sept lampes de l'architecture* (1849). L'auteur y affirmait : « ne parlons donc pas de restauration. La chose elle-même n'est qu'un mensonge du début à la fin. »⁵⁵ Les mots, certes très peu encourageants de Ruskin, ont été progressivement corrigés par le développement de la discipline et par son affinage théorique. La définition de restauration comme « mensonge » se manifeste à nos yeux

⁵³ Nous le verrons précisément par la suite dans le chapitre III, « Image et matière ».

⁵⁴ Cf. Federico Windhausen, « Spectrum Analysis: Discussing the Films of Paul Sharits with Bill Brand, Chris Hughes, John Klacsmann, and Andrew Lampert », *op. cit.*, p. 110.

⁵⁵ « Do not let us talk then of restoration. The thing is a lie from beginning to end. » John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* [1849], in E. T. Cook ; Alexander Wedderburn (éds.), *The Works of John Ruskin*, vol. VIII, London, George Allen, 1903, p. 244.

comme paradigme erroné, elle se dévoile plutôt comme une *approximation* relative à une valeur (nous intégrons ici l'expression empruntée au philologue Gianfranco Contini).

Les déclarations des restaurateurs impliqués dans le travail sur l'œuvre de Sharits ne sont pas, à bien des égards, entièrement nouvelles. Au contraire, elles ne font que traduire, dans un contexte contemporain, des questionnements qui sont à la base de la théorie de la restauration. Ces problèmes resurgissent régulièrement dans l'histoire de cette discipline. Au début des années 1960, quelques années avant la parution du recueil d'essais de Brandi (1963), l'historien de l'art Ernst Gombrich publie son étude *L'Art et l'illusion*. Dans des pages dédiées à la peinture, l'auteur se mentionne des soucis proches de ceux que l'on questionnera ici. En traitant du travail des restaurateurs, il affirme que l'objectif de ces figures ne devrait pas être celui de retrouver les pigments originaux des œuvres, mais de transmettre quelque chose de bien plus subtile et complexe, à savoir le réseau entier des relations chromatiques détectées à l'intérieur d'un tableau.⁵⁶ Cette observation portait déjà en elle le souhait que la restauration ne soit pas simplement affaire de techniciens, mais un travail d'interprétation – aspect qui précisément rapprochait Gombrich de Brandi, et qui les réunira dans la célèbre « *cleaning controversy* ».⁵⁷

Ainsi, il n'est pas étonnant de voir, dans les propos d'un restaurateur-artiste comme Bill Brand, marqué par les problématiques théoriques, ressurgir brusquement des préoccupations que la littérature du passé faisait déjà fructifier.

⁵⁶ Ainsi Gombrich (*Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* [1960], London, Phaidon Press, 1984, p. 45) : « it may well be argued that restorers, in their difficult and responsible work, should take account not only of the chemistry of pigments, but also of the psychology of perception [...]. What we want of them is not to restore individual pigments to their pristine colour, but something infinitely more tricky and delicate—to preserve relationships. It is particularly the impression of light, as we know, that rests exclusively on gradients and not, as one might expect, on the objective brightness of the colours. ». Ce passage est également commenté par Michele Canosa (« Per una teoria del restauro cinematografico », *op. cit.*, pp. 1088-1089).

⁵⁷ Voir à ce propos, *infra*, « Image et matière ».

Quelque part, quelqu'un [...] doit savoir et ressentir suffisamment pour se poser la question : à quoi ressemblaient ces types de pellicule ? Quelles étaient les sensibilités des films réalisés à l'époque par ce cercle de gens ? Comment ce film a-t-il été vu par les différents publics depuis qu'il a été fait ? Même si c'était arbitraire, il est peut-être important de conserver le film tel qu'il a été vu. Quel type de contrôle l'artiste a exercé sur les autres films qu'il ou elle a ensuite réalisés ? Vous rassemblez toutes ces informations – c'est pour cela qu'il est nécessaire de connaître l'histoire autant que la technique – et vous vous faites un jugement.⁵⁸

Ces éléments évoqués par Brand constituent le point de départ pour une activité au caractère essentiellement *herméneutique*, où chaque décision prise est fertile et déploie toute une série de conséquences nouvelles. Ce sont ces gestes d'interprétation que nous souhaitons questionner par la suite, en mobilisant des connaissances et des savoirs issus de disciplines et de sources différentes. Nous verrons ainsi se dessiner un champ aux traits nécessairement dynamiques. Nous avons évoqués, plus haut, une forme de mimétisme méthodologique. Si cette formule nous paraît efficace, c'est parce qu'il nous semble que, en assumant l'hypothèse de Brandi selon laquelle l'œuvre conditionne la restauration, notre champ disciplinaire a quelque chose à apprendre, non seulement en vue d'une application pragmatique, mais également dans une perspective éminemment théorique.

⁵⁸ « Somewhere, someone [...] has to know enough and feel enough to ask, What did film stocks look like ? What were the sensibilities of films being made at that time by that circle of people ? How has this film been viewed by audiences since it was made ? Even if it was arbitrary, maybe it is important to preserve the work the way it was seen. What kind of controls did this artist apply to other films he or she made ? You gather all this information – this is why you have to know history as well as technique – and you make judgements. » Bill Brand in Federico Windhausen, « Spectrum Analysis: Discussing the Films of Paul Sharits with Bill Brand, Chris Hughes, John Klacsmann, and Andrew Lampert », *op. cit.*, p. 112.

CHAPITRE I

Le film comme texte

Film / *Volumen* : questions d'étymologie

Si l'on souhaite proposer une corrélation entre le film et la notion de texte, un premier recours à l'étymologie ne constitue pas un détour inutile. Afin de définir ce que nous entendrons plus tard par le mot « texte » dans le champ du film, nous nous tournerons d'abord vers quelques notions d'ordre général que l'on peut retrouver dans le champ de la philologie littéraire, et qui nous paraissent particulièrement aptes à établir une première corrélation possible avec le film. Quelques considérations d'ordre matériel, en guise d'introduction, s'imposent, notamment afin d'éclairer notre champ d'intervention ainsi que notre stratégie d'investigation. Il est souvent rappelé au début de nombre de manuels de philologie littéraire que les mots « livre » et « volume » présentent des « évolutions sémantiques convergentes » à partir de deux origines différentes.⁵⁹ Le mot *liber* – Pline nous l'apprend (*Naturalis Historia*, XIII, 21) – ⁶⁰ désigne en latin la fine couche de bois utilisée dans un passé lointain comme surface d'inscription. Le mot *volumen*, issu du latin *volvo*, est alors lié au geste qui consiste à envelopper. Ce mot renvoie directement au papyrus enroulé, conservant à l'intérieur la partie écrite qui était la plus fragile. Si l'histoire du livre connaîtra une autre évolution avant d'arriver au format que l'on utilise aujourd'hui, le *volumen* dans son acception originare de « rouleau de papier » n'est pas sans rappeler, par une ressemblance physique presque immédiate, le rouleau d'un autre matériau, certes beaucoup plus récent : la pellicule. Un film, dans son acception strictement matérielle, pourrait à raison être considéré comme un ensemble de *volumen*. Il suffit par exemple de se pencher sur l'exemple de la

⁵⁹ Cf. Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 11.

⁶⁰ Cf. Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, trad. E. Littré, Paris, Firmin – Didot et Cie., 1877, pp. 507-508.

production cinématographique, depuis l'établissement du long-métrage jusqu'aux temps récents. Un « film » parvient à l'exploitant (et au projectionniste) sous la forme d'un nombre de bobines variables (cinq ou six pour un long-métrage) sur support 35mm. Cette configuration matérielle, qui rappelle de manière flagrante l'origine du livre nous invite à considérer les deux supports de transmission de manière parallèle, tout en nous permettant de contourner, dans l'immédiat, des ambiguïtés de sens qui pourraient surgir.

Philologie et restauration

Ces quelques remarques, dans leur évidence, nous permettent en effet d'ouvrir notre champ d'enquête, et notamment d'établir de manière préalable les bases pour le concept, qui nous intéressera ici, de « film comme texte ». L'institution de ce parallèle nous permet d'abord de nous débarrasser d'une incongruité sémantique qui pourrait passer inaperçue, et sur laquelle il faudra s'attarder brièvement. Lorsque l'on s'attache à travailler la notion de « film comme texte » on serait tenté, de manière irréfléchie, de se tourner instantanément vers les matériaux textuels du film. Dans un excès de naïveté on parviendrait ainsi à identifier avec le mot « texte » tout type de matériau qui place l'écriture alphabétique en son centre. Une telle hypothèse serait corroborée par l'importance qu'incarne, dans le cinéma classique, le « texte-source » – c'est-à-dire le scénario. Il est peut-être redondant, mais essentiel à la fois, de prendre dans ce contexte une véritable distance avec une telle conception du « texte » filmique. On aura plutôt intérêt ici à travailler la notion de « texte » au sens élargi, et à ne pas la borner à la seule production écrite. Toutefois, et c'est ici que les premiers problèmes de méthode pourraient apparaître, on fera un usage instrumental de quelques notions issues de la philologie littéraire et on essaiera ainsi de les tester sur un terrain différent, celui du film, et plus spécifiquement sur le terrain du film expérimental et du film d'artiste. Ce que l'on propose ici est une mobilisation des outils issus et affinés dans une discipline établie, et au sein d'une tradition conséquente – la philologie littéraire – en vue d'une application opérative dans un domaine à première vue éloigné de son objet d'élection

premier. Tout comme notre introduction était vouée à intégrer les méthodologies de la restauration d'art dans l'analyse d'objets filmiques, nous allons ici tenter d'importer un certain nombre d'outils théoriques de la philologie dans le champ du film. Par ailleurs, les liens entre la théorie de la restauration et la philologie sont extrêmement solides - cette dernière discipline ayant notamment joué un rôle fondateur dans la pensée de Cesare Brandi.⁶¹ Pour préciser ce point, et pour renouer avec ce que l'on a déjà eu l'occasion de voir, le lien entre les deux phases de l'opération de restauration explicite avec résolution cet inévitable couple théorique et, par conséquence, pratique ; d'un côté la « reconstitution du texte authentique de l'œuvre », de l'autre « l'intervention sur la matière dont l'œuvre d'art est constituée ».⁶² Ces deux activités ne sont pas évidemment à distinguer de manière chronologique (l'une ne précède pas l'autre), mais elles doivent être considérées dans leur conjonction simultanée et dans leur influence réciproque.

Si cette double activité de reconstitution textuelle et d'intervention matérielle repose sur la convergence de la philologie et de la théorie de la restauration, telle qu'elle a été explicitée par Brandi même, il est également crucial d'établir les spécificités des « textes » vers lesquels on se tournera dans ce travail de recherche. Le « texte » du film expérimental ou du film d'artiste diffère de manière considérable du « texte » filmique dans son sens plus ample, et à plusieurs niveaux. Dans cette partie nous nous intéresserons, à travers une série d'exemples concrets, à esquisser une schématisation idéale des problèmes d'ordre textuel repérés dans ce type d'œuvres. Cette tentative de systématisation, au vu de l'ampleur considérable du champ observé, et prenant en compte la diversité des productions qui en font partie, ne pourra que être partielle, tout en demeurant, potentiellement, applicable à d'autres cas similaires. En suivant le principe méthodologique déjà esquissé dans

⁶¹ Cf. Maria Ida Catalano, « Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la 'Sala delle Mostre' dell'Istituto Centrale del Restauro », in Maria Andaloro (éd.), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale, op. cit.*, pp. 179-197 (p. 181 en particulier).

⁶² Cesare Brandi, *Théorie de la restauration, op. cit.*, p. 75.

l'introduction, les problèmes récurrents d'ordre textuel traités dans cette partie ont surgi à la suite d'une analyse détaillée des œuvres centrales dans notre corpus. Une précision s'avère ainsi essentielle : les objets, considérés dans leur singularité, n'ont pas été ici pliés aux exigences classificatoires – ils ont au contraire contribué à la création de cette systématisation. Le parcours que nous proposons ici repose sur un équilibre difficile entre l'ampleur du champ empirique (les œuvres filmiques) et la spécificité du cadre théorique issu d'une discipline qui lui est, à première vue, étrangère (la philologie). Il s'agit, pour résumer, d'un terrain d'expérimentation à la fois pragmatique et théorique. Dans le but d'affiner les outils méthodologiques de la philologie à l'objet principal de ce travail de recherche, on précédera alors à un double mouvement. Si d'un côté on fournira quelques éléments pour comprendre la pertinence des outils et des catégories conceptuelles philologiques que l'on entend employer, de l'autre on explicitera les différences qui subsistent entre le film « canonique » (ou compris dans son sens général) et le film « expérimental » ou « film d'artiste ». Ce travail amènera ainsi à quelques propositions conceptuelles nouvelles, forgées explicitement pour être adaptées aux caractéristiques spécifiques de notre objet de recherche.

Copies

Avant de rentrer dans le détail de notre sujet, nous reprendrons quelques observations préliminaires d'ordre général, relatives à la pertinence de la philologie vis à vis de l'objet « film ». Dans la lignée de ce que l'on avait pu remarquer à propos de la nature textuelle du film, ces quelques remarques pionnières du critique italien Alberto Farassino s'avèrent être fécondes : « la première et la plus fondamentale analogie 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 ».⁶³ La copie serait alors le point nodal pour comprendre la circulation du film, ainsi que la

⁶³ Alberto Farassino, intervention en annexe à *Il film come bene culturale. Atti del convegno*, Venezia – Roma, La Biennale – ERI, 1982 ; repris ensuite sous le titre « Un cinema corrotto », in Simone Venturini (éd.), *Il restauro cinematografico. Principi, metodi, teorie, op. cit.*

Pierre de touche pour soutenir le lien avec la discipline qui s'intéresse à la « tradition » du texte. Toutefois, en lisant cette remarque synthétique et concise, on aurait raison d'être surpris. Nous assistons en effet à un télescopage de deux positions à première vue antithétiques. Si ici l'on affirme résolument la pertinence de la théorie de la restauration dans le domaine des arts plastiques pour traiter des œuvres filmiques, en introduisant la notion de copie, si éloignée du domaine des arts plastiques, on pourrait s'interroger sur une contradiction au sein de notre propre discours. Cette contradiction n'est pas, par ailleurs, nouvelle et on la retrouve au sein même du débat autour de la restauration artistique. Une figure importante dans le domaine, l'historien Alessandro Conti, pourrait aisément en être un exemple. Dans son volume récapitulatif sur la restauration Conti affirmait : « une œuvre d'art, on le sait, est par tradition, unique. A la différence d'un texte littéraire ou poétique, on l'identifie avec un objet (ou une série limitée d'objets, telles les tirages, bien que en gros nombre, d'une gravure) ». ⁶⁴ La première remarque, décisive, est immédiatement nuancée avec l'introduction, dans son argumentation, d'un terme de comparaison hybride – la gravure. Cet artefact indéniablement « sériel » trouble discrètement l'argumentation de Conti. D'emblée, l'auteur introduit une distinction définitive entre l'œuvre d'art unique et son opposé, la copie. Pourtant ce clivage entre unicité et sérialité n'est pas si net qu'il y paraît. En effet, l'introduction de la gravure dans son discours complique ce scénario polarisé. Ce qui ferait la différence entre une œuvre d'art et un texte, la copie, est accepté seulement en tant qu'exception (dans mesure où les tirages seraient « limités » comme dans le cas des gravures). Conti prolonge sa réflexion dans les lignes suivantes :

[Les reproductions de l'œuvre] sont quelque chose de différent, des sources d'information que l'on ne peut pas confondre avec l'original, avec son format, ses matériaux. La connaissance de rédactions autographes, d'éditions originelles, de tout ce qui concerne l'écriture ou

⁶⁴ « Un'opera d'arte, si sa, è, per tradizione, unica. Diversamente da un testo letterario o poetico, si identifica con un oggetto (o con una serie di oggetti limitata, come le copie della tiratura, per quanto alta, di un'incisione) ». Alessandro Conti, *Restauro*, Milano, Jaca Book, 1992, p. 10.

l'édition d'un écrivain n'est pas complètement inutile à sa connaissance, et à la compréhension d'un texte ; mais celui-ci, en tant que tel, survit dans n'importe quel apographe, jusqu'au moment où l'on puisse suivre et comprendre la langue. Confiée à la caducité de la matière du monde sublunaire, une œuvre d'art a une durée limitée.⁶⁵

Dans ce passage, qu'il nous paraît important de reproduire ici en entier, on retrouve, condensé dans l'espace de quelques lignes, une série des problèmes théoriques que nous serons amenés à traiter par la suite. On remarque d'abord le problème majeur, la question de la « reproductibilité », qui reste le point crucial de l'argumentation de Conti. Ce point est, effectivement, l'opérateur de distinction le plus puissant entre l'œuvre d'art par excellence unique, et le produit sériel, multiple. Ensuite, on soulignera au moins deux mots qui jouent un rôle important dans la définition des objets filmiques : le *format*, les *matériaux* (ou encore, pour le dire autrement, le *support*). Dans ce contexte, Conti se réfère à des caractéristiques de l'objet artistique, et non au multiple. Toutefois, le lexique employé est commun à l'analyse de l'objet film. Nous nous y intéresserons en détail plus loin, en portant notre attention sur ces aspects dans le domaine du film expérimental et d'artiste.⁶⁶ Enfin un autre élément capital est soulevé dans le paragraphe commenté : l'auteur nous rappelle quelque chose de l'ordre de l'herméneutique, ou du moins de l'exégèse, en faisant référence à la compréhension et à la connaissance du texte. Toutes ses questions paraissent liées de manière très étroite, et pour avancer de manière claire il faudra être capable de les distinguer préliminairement.

⁶⁵ « [Le riproduzioni dell'opera] sono qualcosa di diverso, fonti di informazione che non si possono confondere con l'originale, col suo formato, con i suoi materiali. La conoscenza di stesure autografe, di edizioni originali, di tutto ciò che riguarda la scrittura o l'editoria di uno scrittore non è davvero inutile alla sua conoscenza, e alla comprensione di un testo; ma questo, di per sé, sopravvive attraverso qualunque apografo, almeno fintanto che se ne segua e comprenda la lingua. Affidata alla caducità della materia del mondo sublunare, un'opera d'arte ha invece una durata limitata. » *Ibidem*, pp. 10-11.

⁶⁶ Voir *infra* le chapitre III, « Image et matière ».

Répliques partielles

En premier lieu, en nous tournant vers l'objet que nous souhaitons traiter en détail, le film expérimental ou le film d'artiste, il faudrait souligner le tirage limité des copies, souvent réduites à quelques dizaines, voire moins (en évoquant également le cas possible d'éditions limitées, sur le modèle institué pour le marché de l'art).⁶⁷ Mais la question pourrait également être orientée différemment en considérant le film de manière générale, sans le circonscrire à la typologie d'œuvres ici prises en compte. Michele Canosa, dans son essai devenu la référence principale sur la théorie de la restauration filmique, prenait déjà le soin d'explicitier précisément ce point. Canosa proposait une véritable « reconsidération du statut sémiotique et esthétique du patrimoine cinématographique ».⁶⁸ Son raisonnement dérivait, à l'intérieur de son essai, d'une relecture adaptée pour l'occasion de la typologie des signes proposée par Umberto Eco à la moitié des années 1970, et notamment à partir de la notion, particulièrement utile à nos fins, de « répliquabilité des expressions ».⁶⁹ Les travaux d'Eco sur le signe, extrêmement influents à l'époque, se trouvent réorientés de manière inédite dans l'essai de Canosa sur la restauration des films. Dans ce contexte, l'auteur reprend les catégories employées par le sémiologue, à savoir les distinctions opérées par Umberto Eco à partir de Peirce. Dans cette répartition entre les signes selon une triade, il pouvait distinguer de cette manière :

⁶⁷ Ce sujet excède toutefois notre analyse ; on pourra trouver quelques pistes d'investigation sur ces questions dans l'article d'Erika Balsom, « Original Copies : How Film and Video Became Art Objects », *Cinema Journal*, vol. 53, n° 1, automne 2013, pp. 97-118.

Sur l'édition limitée il n'est pas inutile de revenir, par ailleurs, sur cette observation de Gérard Genette (*L'œuvre de l'art I. Immanence et transcendance*, *op. cit.*, p. 87, note 15) : « les 'tirages limités' de l'édition de luxe ne relèvent pas du régime allographique, puisqu'ils ne portent pas sur l'idéalité du texte, mais sur la matérialité des exemplaires : ils relèvent du régime autographique multiple, comme les manuscrits relèvent du régime autographique unique. »

⁶⁸ Michele Canosa, « Per una teoria del restauro cinematografico », *op. cit.*, p. 1085.

⁶⁹ Umberto Eco, « Pour une reformulation du concept de signe iconique. Les modes de production sémiotique », *Communications*, n° 29, 1978, p. 142. Le texte avait paru d'abord en volume en italien (*Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975) et en anglais (*A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976).

- a) les signes dont les occurrences peuvent être reproduites à l'infini selon le modèle de leur propre type.
- b) les signes dont les occurrences, produites toutefois selon un type, possèdent certaines propriétés 'd'unicité matérielle'.
- c) les signes dont l'occurrence et le type coïncident ou sont de toute façon absolument identiques.⁷⁰

Dans le premier cas, la référence concrète plus immédiate est sans doute l'impression typographique : le mot imprimé à travers des caractères typographiques peut être reproduit nombre de fois. Ici, « type » et « occurrence » sont *discrets*. Le dernier cas, la coïncidence totale entre « type » et « occurrence », renvoie par contre directement à l'œuvre d'art – et rejoint ainsi les considérations de Conti évoquées auparavant. « Occurrence » et « type » ne sont plus qu'un (ils coïncident, ou sont absolument identiques) et produisent un « unique » : « la matière du signifiant de l'occurrence coïncidente avec le type reste un *unicum* », glose ainsi Canosa.⁷¹ Autrement dit : une peinture n'est pas, par excellence, reproductible.⁷² Pour être plus précis : il est effectivement *possible* de reproduire une peinture, mais cette possibilité ouvre le champ à une série de cas « autres ». Si l'auteur est le même, on parle d'une *réplique*, c'est-à-dire une reproduction autographe. Deuxième cas de figure : la *copie*. Émanant d'un autre auteur, celle-ci est une reproduction faite à partir d'un prototype – ce modèle n'est rien d'autre que « l'original ». Troisième cas : lorsqu'une copie s'affiche comme « l'original » on retrouve le cas du *faux*, qui est objet d'élection du champ

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 142-144.

⁷¹ Michele Canosa, « Per una teoria del restauro cinematografico », *op. cit.*, p. 1084.

⁷² Cette déclaration est ici, forcément, simpliste. On se limitera à signaler les quelques lignes d'ouverture (très célèbres et pourtant souvent oubliées par ses commentateurs) de « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » de Walter Benjamin (trad. P. Klossowski, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, n° 5, 1936, p. 40) : « il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire ». Ce n'est pas ici le lieu pour discuter dans les détails l'essai de Benjamin déjà largement commenté et glosé. Rappelons juste que dans l'*Urtext* de l'essai le passage cité se trouve au paragraphe II. Voir à ce propos l'introduction à l'essai de Benjamin par Andrea Pinotti dans l'édition italienne (par Antonio Somaini et Andrea Pinotti) autour des écrits du philosophe sur la théorie des médias (Walter Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 5-15).

juridique, ou également de la *connoisseurship*.⁷³ *Réplique, copie, et faux* dans ce sens, appartiennent à la troisième catégorie proposée par Eco via Peirce. Mais le film, en tant que artefact de nature sérielle, ne fait clairement pas partie de cette catégorie, qui fait de l'unicité son centre. Il n'apparaît pas non plus comme un membre de la première catégorie, celle de la répliquabilité totale. Il existe alors une solution intermédiaire entre les deux pôles extrêmes qui pourrait accueillir la nature ambivalente du film. Celle-ci pourrait en effet se situer dans la catégorie « b », cette catégorie intermédiaire entre la reproductibilité virtuellement infinie propre à la reproduction mécanique (telle la typographie) et l'unicité de l'œuvre d'art. Le film jouirait alors d'un statut hybride et problématique. Sa modalité de transmission relèverait du champ qu'Eco nomme *réplique partielle*. Il faut bien noter le film n'est pas évoqué directement par l'auteur – Eco se tourne, pour exemplifier, vers l'émission des phonèmes : « un mot 'prononcé' n'est pas le double d'un autre mot de la même catégorie lexicographique, il en a au mieux une *réplique partielle* ». ⁷⁴ La reproduction, dans cette condition intermédiaire, permettrait alors de conserver certaines propriétés du prototype, et non pas l'intégralité de ses caractéristiques d'origine – le résultat ne pourra pas donner lieu à un double absolument identique. La réplique, en termes sémiotiques, devient ainsi souvent, dans le champ du film, un *transfert*.

Si le cas du film tombe dans cette situation intermédiaire (la réplique partielle), l'approche du « texte » filmique devra être capable de tenir compte de sa position liminaire, entre l'artefact unique et le produit sériel. À cause de sa nature hybride, les outils théoriques qui relèvent de la philologie littéraire devront être adaptés en fonction de la spécificité de cas particuliers, tout en se liant avec ceux issus de la théorie de la restauration. Ces disciplines prévoient évidemment des champs d'action distincts – la philologie

⁷³ La discussion autour du faux artistiques et notamment la différence entre les arts « autographiques » et « allographiques » avait été discutée notamment par Nelson Goodman dans son *Languages of Art* (New York, Bobbs-Merill, 1968). La distinction effectuée par Goodman entre arts autographiques et allographiques recoupe en effet l'opposition entre deux différentes matières du signifiant (*dense* ou *discrète*).

⁷⁴ Umberto Eco, « Pour une reformulation du concept de signe iconique », *op. cit.*, p. 144.

s'exerçant notamment sur les imprimées, et la restauration sur les objets d'art. La distinction entre les deux domaines est à première vue évidente (le clivage se situant entre « l'intervention sur la matière » – restauration – et la « reconstruction du texte » – philologie) mais, au moment où l'on opère directement sur les œuvres, des ambiguïtés peuvent surgir – notamment : si l'on touche à la matière filmique, c'est également le « texte » qui risque d'être affectée. Ainsi, à travers une série d'exemples, on essaiera de fournir une taxonomie valable pour ce qui concerne les soucis textuels que certains objets soulèvent, tout en prenant le soin d'explicitier les nœuds problématiques du point de vue de la méthodologie adoptée, c'est-à-dire les lieux où la restauration et la philologie sont difficilement discernables.

Philologie, ecdotique, herméneutique

Parmi ces quelques remarques préliminaires, avant de nous intéresser de près aux objets premiers de notre recherche, il est nécessaire d'explicitier la raison structurelle qui nous amène à voir dans la philologie littéraire une discipline guide pour le travail à mener sur le film. Il y aurait clairement une tendance que l'on pourrait appeler « réductionniste » dans la réception du terme « philologie littéraire », qui consisterait à affirmer sa coïncidence totale avec la reconstruction du texte original, pratique également connue sous le nom d'« ecdotique ». Ici, par contre, on adoptera une perspective plus large du travail philologique, sans réduire sa portée heuristique à l'édition critique. Comme l'affirme résolument Alberto Varvaro dans son introduction à la discipline, « la reconstruction textuelle dans sa forme la plus adéquate possible est certainement la phase préliminaire du travail philologique mais elle n'est pas son accomplissement ».⁷⁵ En effet, nous sommes persuadés que cette étape, faussement considérée comme conclusive, n'est, au contraire, que le début de l'activité du philologue. La reconstruction du texte original ne constitue que la première étape d'une enquête plus vaste et diversifiée. Si

⁷⁵ « La ricostruzione del testo nella sua forma più adeguata possibile è certamente la fase preliminare del lavoro filologico, ma non ne è il compimento. » Alberto Varvaro, *Prima lezione di filologia*, Roma – Bari, Laterza, 2012, p. 11.

nous nous tournons vers la philologie pour nous adresser au film ce n'est qu'en partie pour des raisons « instrumentales ». On y repère, effectivement, un répertoire lexical sophistiqué qui s'adapte bien, pour des raisons pragmatiques, à nos objets d'étude. Ces dialogues dans le champ de la terminologie prouvent leur fécondité dès la simple notion de « copie », comme on a eu l'occasion de le voir. Mais ces motivations ne seraient pas suffisantes à soutenir l'introduction de la philologie dans cette recherche de manière convaincante. Comme une sorte de préambule idéal, on pourrait affirmer que, si l'on se tourne vers la philologie, c'est pour une affinité profonde, une affinité qui investit à la fois la méthodologie et le noyau théorique du travail. Si l'on considère l'établissement du texte original comme le travail préliminaire à l'investigation philologique, on retrouve un fondement crucial : il équivaut à dire que l'activité de la philologie n'est pas simplement la résolution de problèmes concernant l'état du « texte ». Ceci n'est que le fondement du travail, mais l'enquête philologique ne s'épuise pas dans l'établissement du texte original.

Dans cette perspective, la philologie se dévoile dans sa vraie nature d'activité essentiellement herméneutique. On ne fera pas l'erreur de considérer les différentes phases du travail comme différenciées du point de vue temporel – c'est-à-dire, du point de vue chronologique, la reconstruction du texte ne précède pas (ou du moins, pas nécessairement) son interprétation. Plutôt, l'ecdote anticipe, de manière conceptuelle, l'interprétation du texte. Elle en devient ainsi le point de départ théorique, voire un véritable socle pour l'activité spéculative. Pour ces raisons, le travail conduit sur les objets ne peut que s'avérer, dans une première phase, partiel. On ne se contentera pas ici de travailler les questions de stabilité textuelle dans le champ du film expérimental ou du film d'artiste pour atteindre une définition idéale et définitive de l'œuvre. L'objectif sera précisément d'ouvrir, grâce au travail ecdotique, conduit avec la rigueur qui lui appartient, aux questions centrales de l'interprétation. Dans ce mouvement on pourra être également capable d'observer les difficultés, les contradictions et les paradoxes que les objets, dans leur manifestation textuelle, soulèvent. Les

œuvres ici choisies sont interrogées précisément à cause de leur capacité et volonté de travailler « contre » une telle méthode. Conçues souvent, par parti pris ou par insouciance heureuse, de manière antagoniste par rapport à toute forme de textualité stable, nous nous proposons de les interroger dans leurs spécificités, et de tester ainsi aussi les limites de l'appareillage méthodologique ici mobilisé.

Originalité / Stabilité

Le champ du film expérimental et du film d'artiste présente, par sa nature même, de véritables défis pour l'articulation des définitions possibles dans le langage de la philologie. L'un des enjeux est alors d'adapter les solutions lexicales à l'objet traité. Cette opération est conceptuellement cruciale, car elle permet d'importer le répertoire théorique d'une discipline sur un objet qui lui est à première vue étranger. Nous verrons que le terrain est accidenté et, notamment, la première difficulté surgit au moment où l'on s'attache à creuser une question majeure, peut-être la plus limpide. L'ecdote, le moment préliminaire, pour ainsi dire, de la philologie, prévoit une étape décisive. Ce stade inaugural, qui constitue les prémisses de la pratique du philologue, coïncide avec l'établissement du texte « originel ». La notion n'est pas dépourvue de risques. De quel texte s'agit-il? Qu'est qui certifie son originalité? Quels critères sont le plus pertinents dans sa définition? Surtout: comment ce concept est-il traduit ou traduisible dans le champ du film?

Mobiliser la notion d'« originalité » signifie également introduire une notion clé: la « stabilité » textuelle. Le texte originel, au vu de son importance dans le travail du philologue est, ou du moins apparaît, comme un texte « stable » (*ne varietur*). Comment pourrait-on sinon, à défaut d'une base solide, immuable, démarrer le travail? Si l'ecdote voit son accomplissement dans la reconstruction du texte, comment ce dernier pourrait-il être autrement, c'est-à-dire instable, flottant, au statut incertain? L'un des enjeux du travail que l'on mène ici visera à l'institution d'une ou

plusieurs définitions concernant la nature textuelle des objets filmiques considérés. On aura ainsi l'occasion de voir apparaître une forme de textualité différente, à la configuration nécessairement et programmatiquement instable. En effet, ce sont précisément ces aspects changeants, mobiles, qui se constituent comme partie intégrante des objets analysés. Pour des raisons de cohérence avec les stratégies d'investigation adoptées dans la recherche, on ne s'attachera pas forcément, toutefois, à retracer l'origine, au sens archéologique, de ces cas de figure. La notion de généalogie (jouée « contre » la notion autoritaire d'archéologie) serait, dans ce contexte, plus pertinente.⁷⁶ Les exemples historiques ne seront pas évoqués au titre de source pour leurs successeurs : ils constitueront au contraire la périphérie du discours, qui se concentrera sur une période historique plus définie, afin d'instaurer un dialogue fructueux entre les différentes pièces. En raison de leur proximité historique, les exemples, choisis et sélectionnés parmi une série de cas possibles, pourront ainsi s'éclairer de manière réciproque. Les difficultés méthodologique se posent de manière flagrante à ce stade, et un questionnement nous hante : comment ne pas sacrifier la spécificité de l'objet aux exigences de systématisation ? La concrétion matérielle de l'objet ainsi que les sinuosités ou aspérités des divers textes convoqués sont ici mis en valeurs et répertoriés, sans prétention d'exhaustivité, mais dans une tentative de montrer une multiplicité de cas de figure. Le but est de bâtir une sorte de casuistique de problèmes récurrents. Même si nous sommes persuadés que les particularités ne peuvent pas être mises de côté, un effort de systématisation est néanmoins indispensable à la mise en place d'un appareillage théorique. Le but de l'étude est d'ailleurs clair : tout en laissant les objets conduire les discours, sans les plier aux exigences de ce dernier, on vise à la formulation (ou, au moins, à l'esquisse) d'une

⁷⁶ Nous nous limitons ici à rappeler la référence primaire dans le passage entre ses deux paradigmes, et notamment de la définition de la généalogie en « opposition à la recherche de 'l'origine' » (Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 146).

La notion de « généalogie » paraît par ailleurs liée de manière intrinsèque à la philologie, au vu de son possible rapprochement avec « l'arbre » ou « *stemma* » développé notamment par Karl Lachmann. Voir sur ce point au moins Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann* [1963], Padova, Lilibian, 1981.

théorie fondée sur la valorisation des spécificités. Ce sont précisément ses dernières, les singularités, qui complexifient la réalité concrète du champ d'enquête et qui ne doivent donc pas être gommées au profit d'un effort d'uniformisation.

Pour aborder les questions relatives à la stabilité textuelle on ne peut pas éviter de revenir sur un point central : la question de l'original. Ce concept serait « l'un des plus fuyants et ambigus de la critique du texte », et les complications risquent de s'accroître dans le champ du film.⁷⁷ Qu'est-ce que le « texte original » ? Dans le cas des œuvres littéraires on l'indique normalement selon quelques cas bien connus : celui du manuscrit produit directement par son auteur (que l'on appelle « autographe ») ou celui du manuscrit qui a été sous sa surveillance (« idiographe »), ou encore le cas d'une publication contrôlée et approuvée par ses soins. L'original est considéré comme la source à partir de laquelle les copies sont produites ; le mot « apographe » en désignerait donc la première. La pratique philologique indique normalement le texte original comme perdu – ses avatars (les copies manuscrites ou imprimées) en deviennent les « témoins ». Cet ensemble de « témoins » constitue la « tradition » du texte, du latin *tradere*, « transmettre, remettre, faire passer ». Il n'est pas inutile ici de rappeler que la tradition se partagerait entre « directe » et, à ses marges, « indirecte », cette dernière catégorie serait constituée des traductions ou également des citations dans d'autres textes (de manière surprenante, on peut croiser des exemples similaires même dans le domaine du film).⁷⁸ Jusque-là, la répartition lexicale et terminologique ne semble pas poser de problème, mais on se retrouve évidemment face à une schématisation.

⁷⁷ L'affirmation est tirée du volume de D'Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1978, p. 33.

⁷⁸ On peut ajouter à ce cas de figure les film-compilations, les citations directes, les remplois. Pour une interrogation de la tradition indirecte dans le domaine du film, et une évaluation de son importance, voir Michele Canosa, « Con dita e occhi delicati. Per una filologia del cinema muto italiano: questioni di tradizione indiretta », in Silvio Alovio; Giulia Carluccio (éds.), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, UTET Università 2014, pp. 339-358.

Si l'on observe de près les catégories employées pour décrire le « texte original » on s'aperçoit très vite de la difficulté de traduire le tout dans le champ du film. Un original serait, idéalement, signé par *l'auteur*, et si cette notion devient extrêmement problématique (et surtout déjà largement débattue) dans le champ des études cinématographiques,⁷⁹ dans notre domaine spécifique, la question, qui relève presque de l'attribution, est relativement moins pressante. Toutefois, à cause des conditions de production, les questions ne peuvent pas être entièrement résolues avec rapidité. La notion d'original, en philologie, est aussi, il faut le souligner, le produit d'une fiction intellectuelle. L'original, plus qu'un artefact effectivement existant, désigne souvent une hypothèse de travail. Et cette dernière définition, nous aurons l'occasion de le voir à travers les exemples choisis, semble être particulièrement pertinente dans le champ du film d'artiste et expérimental, un champ où l'original s'avère souvent être nécessairement instable. Dans notre domaine, on le verra dans le détail, la stabilité textuelle n'est pas la norme. Les textes y présentent en effet des configurations multiples, parfois difficiles à discerner, nécessitant une analyse comparative détaillée.⁸⁰ Il n'est pas rare de trouver des textes qui n'accèdent jamais à la stabilité, ni à une unité ou intégralité. Par ailleurs, les cas des films inachevés, incomplets, ou encore fragmentaires, ne sont pas toujours, dans notre domaine, le produit d'accidents « extérieurs » au texte. Bien au contraire, ils s'inscrivent souvent dans des démarches poétiques programmatiques et définies. Ces conditions ne sont donc pas nécessairement liées à une transmission du texte qui serait lacunaire, mais elles sont l'aboutissement d'une pratique qui voit dans l'instabilité textuelle l'un de ses centres d'intérêt.

⁷⁹ Signalons sur la question, entre autres, les deux numéros monographiques de *Fotogenia. Storie e teorie del cinema* (n° 2 et n° 3, 1995 et 1996) et le volume de Guglielmo Pescatore, *L'ombra dell'autore* (Roma, Carocci, 2006).

⁸⁰ Nous n'opposons pas ici la notion de « stabilité » à celle de « multiplicité » - les deux notions n'étant pas du même ordre. Un « texte » est par définition « multiple » (pensons aux *témoins*). Dans l'expression « configurations multiples », il faut plutôt entendre une notion, la « variation », que nous développerons plus loin dans le détail.

Brouillons, ébauches, ratures : philologie d'auteur

Naturellement, la question de la stabilité du texte est souvent soulevée dans les études philologiques, en distinguant notamment les différentes « traditions » que les chercheurs considèrent. Dans l'édition d'un texte moderne, par exemple, la difficulté à fixer le texte « réside souvent non pas dans l'absence d'informations assurées sur les desseins de son auteur, mais au contraire dans la multiplicité des informations assurées successives et, sinon contradictoires, du moins non combinables entre elles ».⁸¹ Cette situation est bien connue : des indications conflictuelles peuvent provenir de l'apographe ou de l'idiographe (à l'époque moderne, on songe ici à la forme du dactylogramme), qui peuvent être copiées par l'auteur lui-même et également retouchées. A cette difficulté s'ajoutent également les cas des différentes éditions imprimées (et des épreuves, autre lieu consacré aux retouches) ou, encore, des brouillons. Cette condition de base de la philologie moderne est de manière très concrète liée à une évolution des supports (et notamment à l'introduction, pour aller vite, du papier comme support du texte)⁸² et à partir de ces derniers on pourra éventuellement fonder une nouvelle distinction entre le champ spécifique du film « expérimental » et celui du film au sens industriel – aspect que l'on a eu l'occasion d'évoquer au sujet du nombre limité de copies tirées dans le champ de l'expérimental. Enfin, on pourrait clairement affirmer que, même si un certain nombre de

⁸¹ Madeleine Tyssens, « L'édition des textes français du moyen âge », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 67, fasc. 3, 1989, p. 522.

⁸² Dans la tradition du moyen âge il n'y a « jamais de brouillon autographe : on sait que le parchemin était cher et ne pouvait être ainsi gaspillé ; jusqu'à la diffusion du papier l'auteur confiait le texte en gestation à des tablettes de cire, et la cire était fondue pour des nouveaux usages après l'établissement de l'apographe. » (*Ibidem*). Pour une histoire du papier et de son introduction en imprimerie on peut consulter le classique de Dard Hunter, *Papermaking. The History and Technique of and Ancient Craft* [1943], New York, Dover Publications, 1978.

Par ailleurs, la réutilisation des supports n'est certes pas étrangère au domaine du film – mais ça concerne, à l'inverse, directement les « témoins ». L'« histoire des destructions » dont Raymond Borde parle dans son volume sur *Les Cinémathèques* (Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, pp. 15-28) concerne également cet aspect.

caractéristiques matérielles sont invariables, les supports auxquels sont confiés les textes peuvent présenter des différences significatives.⁸³

A la suite de ces considérations il est également nécessaire de préciser, par rapport à l'utilisation des outils philologiques dans notre contexte, que le champ est relativement récent. On a jusque-là employé des catégories qui seraient opérationnelles dans le cadre de textes anciens, des textes sur lesquels le travail vise essentiellement à restituer un original perdu – la « fiction intellectuelle » à laquelle on faisait référence plus haut. Le travail ecdotique, dans la philologie entendue au sens « classique », tâche d'éliminer les altérations produites sur un texte par la pratique de la copie – par les copistes ou les typographes. L'hypothèse est donc celle d'un « original » qui aurait été, dans son existence, altéré par différentes circonstances. Un tout autre panorama s'ouvre par contre lorsque nous nous tournons vers la production moderne ou contemporaine. C'est le champ que Dante Isella a bien synthétisé sous l'expression de « philologie d'auteur »,⁸⁴ un champ où les problèmes et les méthodes d'intervention touchent, non pas à un seul texte « original », mais à une pluralité de manuscrits autographes ou idiographes, ou bien encore à des imprimés validés par l'auteur. La pluralité des sources est quelque chose qui caractérise de manière décisive ce panorama, et qui pourrait trouver des résonances presque immédiates dans le territoire que l'on s'apprête à explorer. Dans notre cas, on pourrait proposer une distinction non seulement entre deux méthodologies mais également entre deux objets d'étude légèrement différents. L'investigation des différents témoins (les multiples copies du film) considérerait l'aspect technique de la transmission du texte, et viserait alors à le débarrasser d'éventuelles erreurs ou accidents survenus lors de sa mise en circulation ou à cause d'un défaut dans la qualité de la copie. De son côté, la « philologie d'auteur », relative à l'original, viserait à mettre en valeur une véritable phénoménologie de l'original : les variantes ou configurations multiples

⁸³ Sur ce point, dans le domaine filmique il devient par ailleurs problématique de distinguer les aspects éminemment textuels des aspects, pour ainsi dire, visuels.

⁸⁴ Cf. Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987.

prises en charge par l'auteur du texte. Toutefois, même dans cette répartition idéale, on remarquera que, dans plusieurs cas, les deux activités deviennent difficilement discernables. Les raisons de cette difficulté résident probablement dans le télescopage de deux conditions qui pourraient paraître antithétiques. Le film d'artiste ou film expérimental est effectivement un type de production qui peut être, dans ses aspects profonds, attiré vers le champ de la philologie « d'auteur ». Toutefois, en tant qu'objet concret, il est aussi soumis « au monde sublunaire », et dévoile également les « raisons de la copie » - le film expérimental ou le film d'artiste est le produit d'une pratique artistique, certes, mais qui repose, dans son fonctionnement technologique, sur un appareillage technologique industriel.

Jack Smith : le texte instable

Parmi les cas de figure les plus célèbres qu'il faudrait évoquer ici, au moins brièvement, figurent notamment les films de Jack Smith. Son œuvre est traversée par l'inachèvement systématique, et pour cette raison il est nécessaire d'en résumer ici, par les grandes lignes, les directives principales. Auteur d'une œuvre complexe et multiforme, Jack Smith s'appuie sur la performance et l'intervention « live » pour la réalisation de la plupart de ses films. Ceux-ci présentent, dans la plupart des cas, des configurations instables, programmatiquement ouvertes, à plusieurs niveaux, en incluant des caractéristiques qui relèvent de considérations techniques. En ce sens, le cas le plus emblématique concerne peut-être son œuvre qui s'approche le plus du long-métrage traditionnel, *Normal Love* (1963-1965).



Normal Love
(Jack Smith, 1963–1965)
Film 16mm / coul. / son sur CD / environ 105'

Conçu comme une suite idéale du seul long-métrage achevé de l'artiste, *Flaming Creatures* (1963), *Normal Love* présente notamment une question que l'on retrouvera souvent dans le cas de films avec accompagnement sonore : une bande-son sur support séparé. Celle-ci introduit d'emblée une caractéristique instable dans le « texte » à première vue circonscrit du film. De plus, comme elle doit être jouée au moment de la projection, la question de l'aléatoire lié à la performance – dont on traitera de manière approfondie par la suite – caractérise cette bande-son.⁸⁵ La genèse de *Normal Love* donne déjà à voir les traits de son instabilité essentielle. Dans un texte inédit et non daté, Jonas Mekas souligne l'aspect précaire et la durée indéfinie du film : « les premières versions de *Normal Love*, projetées occasionnellement par Jack Smith, dans le but de collecter de l'argent pour payer le loyer de son loft, variaient de 75 à 90 minutes de longueur, ou plus. Aucune version n'était la même ».⁸⁶ Smith travaillait sans cesse le montage et changeait de manière récurrente la configuration du film. Le « texte » *Normal Love* est polymorphique et en évolution permanente tout au long de la carrière de l'artiste. En ce sens, en ce qui concerne l'inachèvement, la destinée du film est particulièrement intéressante – de manière contradictoire deux des plus importants exégètes de l'artiste, considèrent le film comme « jamais terminé » (selon Jim Hoberman) ou « complet » (selon Jerry Tartaglia).⁸⁷

⁸⁵ Cf. *infra*, chapitre II, « Le lieu et l'événement ».

⁸⁶ « The early versions of *Normal Love*, projected occasionally by Jack Smith, usually to raise money to pay the rent on his loft, ranged from 75 minutes to 90 minutes and longer. No version was ever the same ». Jonas Mekas, « Notes on the Torino Version of *Normal Love* », n.d. [environ été 1992], p. 2 (Jack Smith Folder, Anthology Film Archives, New York). Le texte a probablement été rédigé pour une projection à Turin en 1992 de la première tentative de restauration proposée par Jerry Tartaglia. D'après un fax de Jonas Mekas (toujours conservé à l'Anthology Film Archives), à Paolo Bertetto, à l'époque directeur du Museo Nazionale del Cinema de Turin, nous pouvons imaginer que l'œuvre consistait à l'époque de 40 minutes de film (accompagnées avec du son sur cassette), suivies d'une vingtaine de secondes d'amorce transparente, qui marquaient la séparation entre *Normal Love* et 20 minutes de « *addenda* » (*outtakes*).

⁸⁷ Voir les contributions des deux auteurs dans le programme de la retrospective au American Museum of the Moving Image (29 novembre – 14 décembre 1997) : Jim Hoberman (éd.), *Jack Smith and His Secret Flix*, New York, Museum of the Moving Image, 1998 [3e édition revue et corrigée], p. 33 et p. 68.

Jack Smith avait pris l'habitude de ne jamais considérer son œuvre comme entièrement achevée. En 1972 il avait notamment décidé de retirer une copie de son *Flaming Creatures* sur une pellicule noir et blanc extrêmement contrastée, alors que dans sa configuration originale le film joue entièrement, au contraire, sur une échelle de gris extrêmement nuancée et peu contrastée.⁸⁸ Les conditions de monstration de *Normal Love*, tout au long de la carrière de l'auteur, participent également de sa nature instable et perpétuellement en évolution :

Des scènes de *Normal Love* étaient réordonnées fréquemment – non seulement pendant la phase de montage qui avait suivi les prises de vues, mais également lors des projections du film, pendant lesquelles l'artiste montrait des rushes du film, recollait ensemble différentes sections s'échappant du projecteur, et rembobinait les scènes ainsi recoupées.⁸⁹

Il est évident que, la fin des ajustements du montage coïncidant avec la mort de l'auteur, la restauration du film a dû procéder à un effet de

⁸⁸ C'est toujours Mekas qui nous rappelle ces changements d'avis du cinéaste (cf. « Notes on Torino Version of Normal Love »). Il y ajoute un épisode particulièrement curieux: en 1988 Jack Smith est approché par les organisateurs du New York Film Festival qui voudraient projeter *Flaming Creatures* lors de la manifestation. Apparemment Jack Smith accepta l'invitation, tout en leur proposant une improbable version « colorisée » de son film.

Sur les types de pellicule utilisée par Jack Smith lors du tournage de *Flaming Creatures*, ainsi Jim Hoberman (*On Jack Smith's Flaming Creatures and Other Secret-Flix of Cinemaroc*, New York, Granary Books, 2001, p. 27) : « *Flaming Creatures* was shot on a variety of black-and-white reversal film stocks, including such exotic brands as Agfa-Ferrania and Dupont, stolen from the outdated film bin at Camera Barn. (According to [Tony] Conrad, Smith made particular use of Perutz Tropical film—a specialized German-made film designed for shooting at high temperatures—because, thanks to its counter location, it was the easiest to shoplift.) »

⁸⁹ « During Smith's life, scenes of *Normal Love* were reordered frequently—not only during the editing phase that followed the shoot but also for live screenings of the work itself, wherein the artist would show rushes of the film, splice together different sections as they emerged from the projector, and spool these recut scenes back through the player ». Isla Leaver-Yap, « What is Normal Love? », in Eric Crosby ; Liz Glass (éds.), *Art Expanded, 1958-1978, Living Collections Catalogue*, vol. 2, Minneapolis, Walker Art Center, 2015, <<http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/what-is-normal-love>>.

stabilisation artificielle de l'œuvre. Telle a été la méthode de Jerry Tartaglia qui, à partir du début des années 1990 et jusqu'en 1997, s'est attaché à réorganiser le film selon les notes et la méthode de travail de Jack Smith, en se servant également des notes préparatoires de Tony Conrad pour la bande-son (elle aussi inachevée).⁹⁰ Cette version stabilisée est celle qui constitue aujourd'hui la version autorisée en circulation, et qui est maintenant d'une durée de 105 minutes.

Pour compliquer ultérieurement le statut de *Normal Love*, le film présente une séquence qui est devenue intégralement autonome, intitulée *The Yellow Sequence* (1963-1965). Ainsi, une partie qui devait s'inscrire dans un texte – alternativement nommée « coda », au sens musical du terme, « addendum », ou encore « scène coupée », devient un élément autonome (bien qu'idéalement rattachée au « texte-source », elle peut aussi être projetée séparément).



The Yellow Sequence (*Normal Love*
addendum)
(Jack Smith, 1963-1965)
Film 16mm / coul. / son sur CD / 15'

Dans chacun de ces cas, l'instabilité textuelle est programmatique, c'est-à-dire complètement inscrite dans la démarche de l'auteur, avec des implications que l'on peut facilement deviner. Les intuitions poétiques, au sens littéral, se nouent avec les principes esthétiques clairement formulés par son auteur – une certaine fascination pour le débris, le pourquoi-pas, pour les capacités germinatives du fragment. A l'inverse, des problèmes se posent de

⁹⁰ Sur la restauration de *Normal Love* voir Jerry Tartaglia, « Restoration and Slavery », in Jim Hoberman (éd.), *Jack Smith and His Secret Flix*, op. cit., pp. 68-70.

manière flagrante avec des objets pour lesquels l'inachèvement n'était pas préétabli, mais au contraire survenu par accident. C'est le cas par exemple de *Respectable Creatures* (1950-1966), un film totalement hybride, dans lequel les différentes parties se sont retrouvées juxtaposées pour des raisons mystérieuses. On y retrouve notamment du métrage issu de son premier film *Buzzards over Bagdad* (1950-1955), qui avait été tourné d'abord à Los Angeles et par la suite à New York lors de la rencontre de Smith avec le cinéaste Ken Jacobs (avec lequel il travaillera tout au long de cette période). Ces quelques prises de vue du moment auroral de la carrière de Smith comme cinéaste se retrouvent mêlées avec des scènes tournées lors de son voyage à Rio de Janeiro, pendant le carnaval, plus d'une dizaine d'années plus tard (1966).⁹¹ Un troisième élément est discernable dans cette compilation fortuite : on y retrouve en effet des plans issus de *The Yellow Sequence*, la fin « alternative » devenue autonome de *Normal Love*. Si l'on compare ces plans à ceux présents dans le film d'origine, on s'aperçoit qu'ils apparaissent inversés, comme dans un miroir.



*Respectable
Creatures*
(Jack Smith,
1950-1966)

Film 16mm / coul.
/ son sur CD / 24'

Ici, c'est le support, la bobine dans sa nature matérielle, qui fonctionne comme clôture textuelle. Plus encore, un élément décidément « paratextuel »

⁹¹ Le voyage de Smith avait été financé par le producteur discographique Jerry Leiber, qui aurait fourni également l'accompagnement musical pour le film.

– la boîte qui contient le film – est devenu le principe qui en organise la finalisation. Le titre *Respectable Creatures* apparaît en effet dans les années 1980. En 1981 Jack Smith est invité à Gênes par la galerie La Panteca Volante pour une performance et une projection de son film *Flaming Creatures*.⁹² Ce dernier avait été l'objet d'un nombre conséquent de dénonciations, d'accusations d'obscénité et de censure. Afin d'éviter tout problème à la douane, Smith aurait collé le label « Respectable Creatures » sur la boîte qui contenait le film. Au retour de ce voyage, cette même boîte sera réutilisée pour y ranger les différents rushes réunis ensemble. En permettant la circulation du « texte », le support ne s'offre pas seulement, dans le cas évoqué, comme le réceptacle du film, il entre directement dans les caractéristiques textuelles de l'œuvre : la bobine est même directement responsable de cet achèvement certes paradoxale.⁹³

Voici l'un des premiers exemples qui démontrent la difficulté de discerner entre la phénoménologie de la copie et la phénoménologie de l'original. « L'édition », au sens étymologique, du film *Respectable Creatures* procède effectivement d'un inachèvement – on ignore les raisons qui ont amené l'auteur à réunir à l'intérieur d'une bobine ces trois sources si différentes et apparemment déconnectées entre elles. Pourtant, le film existe, et cette édition possède déjà une tradition conséquente (le retraitage des copies par la galerie Barbara Gladstone a remis plusieurs exemplaires du film en circulation – des copies produites également en éditions limités). Ici, la

⁹² Aucune trace documentaire de cette performance légendaire n'est aujourd'hui disponible. En 2011 l'artiste Chiara Fumai, en collaboration avec le commissaire d'exposition Andrea Lissoni, s'est produite dans une tentative « artistique » de reconstruction d'une performance de Jack Smith. Voir aussi Andrea Lissoni, « Lost & Found: Jack Smith. What's Underground About Marshmallows », in *Mousse*, n° 24, juin 2010.

⁹³ Le champ des œuvres de ce type est infiniment vaste, notamment dans le domaine du film expérimental. On pourrait classer par exemple dans cette catégorie les deux bobines 16mm sans titre de Barbara Rubin conservées à l'Anthology Film Archives, ou encore le seul *opus* filmique du plasticien de la côte Ouest Wallace Berman, *Aleph* (1956-1966). Sur ce dernier voir Tosh Berman, « Wallace and His Film », in Eduardo Lipschutz-Villa (éd.), *Wallace Berman. Support the Revolution*, Amsterdam, Institute of Contemporary Arts, 1992, pp. 73-77.

critique génétique retrouverait dans l'impersonnel (une indication laissée sur une boîte de film) plutôt que dans un geste d'auteur, l'origine du titre. Ceci dit, cette dimension d'inachèvement cadre indéniablement avec l'œuvre de Jack Smith qui a laissé une multiplicité d'objets non-finis, ou au statut incertain. *Respectable Creatures* appartient probablement à une série d'éléments utilisés comme décor pour des performances : un objet changeant et métamorphique, qui devait évoluer à chaque présentation publique. Du reste, on connaît quelques moments épars de ses apparitions sous des formes présentant probablement des variantes. Jim Hoberman atteste notamment d'une projection au Millennium Film Workshop de New York en 1984 où le film aurait été présenté dans une configuration différente, en incluant du *footage* provenant d'un autre opus de Jack Smith, *I Was a Male Yvonne de Carlo* (1968-1970).⁹⁴ Par ailleurs, en regardant quelques documents d'époque, on peut également remarquer un changement de titre (à cette occasion, *Normal Fantasy* – mais on rapporte également, dans un autre contexte, *Loathsome Kisses from Baghdad*), titre qui porterait donc l'accent sur la présence de la version alternative de *The Yellow Sequence*.⁹⁵

Bobines de film, textes ouverts, performances

Respectable Creatures s'offre comme un parfait exemple pour traiter de l'instabilité intrinsèque du texte filmique expérimental. Les raisons d'une telle configuration sont à retrouver à la fois dans l'élément performatif et dans la nature matérielle du support. Dans le premier cas, les effets de l'instabilité se reflètent sur la bande-son qui, étant sur support séparé, ne peut jamais coïncider de manière précise avec l'image. Mais le support matériel, la bobine de 16mm, s'avère crucial pour la possibilité de production (et de circulation) d'un texte « instable ». Les possibilités de combinaisons offertes par la bobine sont également exploitées par d'autres artistes, plus ou moins au même moment. Et ce n'est pas un hasard si certaines

⁹⁴ Cf. Jim Hoberman, « *Respectable Creatures* », in *Jack Smith and His Secret Flix*, op. cit., p. 56.

⁹⁵ Pour ce titre alternatif, on trouve au moins une occurrence dans l'annonce de la séance du 21 juin 1984, dans *New York Magazine*, 25 juin 1984, p. 71.

caractéristiques que nous venons de rencontrer dans le travail de Jack Smith se retrouvent dans les cas suivants que nous analyserons plus dans le détail.

L'œuvre majeure de Barbara Rubin, *Christmas on Earth* présente plusieurs points de contact avec le travail de Jack Smith – et pas uniquement pour des questions de milieu ou de convergences historiques. *Christmas on Earth* (1963), film-performance pour deux projecteurs, a circulé, selon Jonas Mekas, sous d'autres formes éclatées. Dans certains cas, par exemple, les bobines ont pu être projetées l'une après l'autre. Mekas rapporte même qu'il n'était pas rare de voir projeté *Christmas on Earth* sur l'image d'un film réalisé par quelqu'un d'autre, comme l'un de ses propres films (tel *The Brig*, 1964).⁹⁶ Dans ce cas, la multiplicité des configurations textuelles de l'œuvre est aussi permise par son support matériel. La pièce est en effet composée de deux bobines (« Reel 1: Figures » et « Reel 2: images ») qui peuvent être agencées selon différentes articulations et exigences. Cette ouverture programmatique du texte renoue avec le moment « performatif », qui l'apparente de manière flagrante au travail de Jack Smith. Au montage « en direct » de Jack Smith, Rubin répond idéalement par une disposition spatiale différente, mobile et temporelle des bobines.

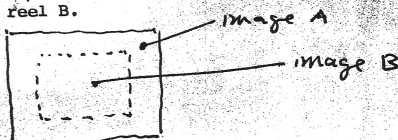
Pour Rubin, *Christmas on Earth* est un texte qui peut se dérouler de manières différentes. Les deux bobines peuvent en effet être montrées (bien que rarement) l'une après l'autre, de manière séquentielle, la projection multiple peut également être maintenue mais en laissant la bobine 1 (celle des « Figures ») défiler normalement, pendant que les images de la deuxième bobine défilent la tête à l'envers, c'est-à-dire en passant la bobine à partir de la queue. Enfin – troisième configuration possible – le film peut être projeté en se greffant sur une autre projection – en rentrant en collision avec un film « autre ».

⁹⁶ Ces informations sont tirées d'une note tapuscrite inédite de Jonas Mekas, « *Christmas on Earth*. A note on ways of screening it », 18 avril 1983, conservée à l'Anthology Film Archives (Barbara Rubin folder).

April 18, 1983

CHRISTMAS ON EARTH
a note on ways of screening it

Barbara never settled down on any one specific way of projecting CHRISTMAS ON EARTH. The few times that she screened the film, she usually projected one reel (designated as A) with a normal length lens to fill the entire screen, like during any normal projection; on top of which, with a longer focal length lens, which produced an image about 1/3 smaller than the other, she projected the reel B.



On one or two occasions she projected reels A and B one after another, without superimposing them. I have also seen her projecting reel A normally, but reel B upside down (running it from the tail) on top of A. I have seen Barbara projecting her film on top of other film-makers' films -- like, on top of THE BRIG. Barbara stopped projecting her film after she got involved with Hassidism. She gave me the print and the original, leaving to my personal decision what (& when) to do with it. I placed the materials with Anthology Film Archives and a print (distribution print) will be available from the Film-Makers' Cooperative. All income from the film will go to Anthology's Film Preservation program.

Jonas

Jonas Mekas, « *Christmas on Earth. A note on ways of screening it* », 18 avril 1983, Anthology Film Archives.

Toutes ces manifestations de l'œuvre sont, en quelque sorte, légitimes, et les différentes dispositions des bobines pourraient être rapprochées, idéalement, de variantes dites « d'auteur ». Il faudrait toutefois souligner que les variantes d'auteur dans les œuvres que l'on vient d'évoquer sont à la fois l'émanation d'une pratique connotée et d'un système, ou plutôt d'un dispositif, celui de la projection cinématographique, qui permet, par définition, des agencements textuels « instables ». Il n'est nullement question, avec cette affirmation, de produire une forme de déterminisme technologique qui donnerait à penser les inventions formelles comme une simple manifestation « potentiellement » déjà inscrite dans le dispositif technologique et industriel du film. Il nous paraît important de le souligner afin de remarquer, une fois encore, la centralité des questions du support, et de rebondir sur la difficulté à discerner, dans des exemples concrets, entre une configuration textuelle idéale ou idéalisée, et une matérialité significative du support. On a eu l'occasion d'annoncer, dès l'ouverture, cette nature double du film – artefact à la fois sériel et unique. L'occasion nous est ici donnée pour renouer, de manière générale, entre la question du film comme

texte et la difficulté à le tenir séparé de son support physique de circulation. Les dispositifs technologiques participent de la conception et de la réalisation de l'œuvre. Ils n'en sont ni le simple véhicule, ni leur seule et unique raison d'exister. Soutenir l'une des deux positions relèverait d'une forme de réductionnisme de la technique ou, dans le cas contraire, d'une forme de déterminisme. La nature du texte « instable » correspond à la production d'une invention formelle qui investit à la fois le dispositif, les conditions de monstration et l'organisation textuelle de l'œuvre elle-même.

Variantes d'auteur

Les variantes dont on a eu l'occasion de traiter jusque-là sont possibles grâce à un flottement du dispositif prévu par directement l'artiste. Chez Rubin, comme chez Jack Smith, les agencements multiples de l'œuvre ne sont pas hétérodoxes mais ils font partie de la tradition du texte, elle aussi instable. Ces stratégies de circulation des textes filmiques deviennent plus encore systématiques dans la fourchette temporelle analysée ici, celle des années 1960 et 1970, des années marquées à la fois par l'institutionnalisation croissante du film d'artiste et du film expérimental, et par l'entrée de la performance et de l'installation dans le système des arts. Dans les décennies précédentes, chez les avant-gardes historiques, on avait tendance à retrouver des « erreurs » textuelles plus que des variantes « d'auteur » telles que celles ici rapportées. Dans la liste des cas historiques il faut au moins mentionner « l'erreur d'anticipation » dans *La Coquille et le clergyman* (1929) de Germaine Dulac, qui a pendant longtemps été projeté avec une inversion de bobines, le film ayant été dupliqué selon une séquence erronée des bobines (1-2-4-3).⁹⁷ La trame narrative n'aidait pas à comprendre l'ordre correct des

⁹⁷ « La version la plus largement connue du film de Germaine Dulac provenait d'une copie qui fut dupliquée dans un ordre de bobine erroné (1-2-4-3) et de plus dans une qualité dégradée, dupliquée à l'infini, diffusée et même étudiée dans les universités, ou par les chercheurs et historiens les plus émérites... C'est en 2004 que, sous la responsabilité de Catherine Cormon, le Nederlands Filmmuseum s'est engagé dans la restauration de cette œuvre majeure, en prenant comme référence sa propre copie, et pour cause : son authenticité est garantie par le fait qu'elle a été apportée aux Pays-Bas par Germaine Dulac elle-même à l'occasion des projections organisées par la Filmliga en octobre 1928. » Éric Le

bobines en projection – toutefois un simple recours au scénario aurait été possible, l'existence d'un objet de ce type permettant clairement de comparer le déroulement narratif du texte avec celui du film. Les cas de la période qui nous intéresse ici sont bien plus systématiques : ils travaillent effectivement un certain aléa inséré dans le moment de la projection. Les bobines deviennent souvent des éléments interchangeables – on parlerait dans le jargon philologique de variantes « adiphores », indifférentes (grammaticalement correctes et, du point de vue sémantique, ne pouvant pas être acceptées ni rejetées).

L'un des cas les plus éloquents est peut être *Kitch's Last Meal* (1973-1978) de Carolee Schneemann, une œuvre qui nous intéressera ici à plusieurs reprises, à cause de sa complexité extrême et de son histoire. *Kitch's Last Meal* fait partie de la trilogie autobiographique de Schneemann, initiée en 1965 avec *Fuses* et qui se poursuit avec *Plumb Line* (1968-1971). Si le premier avait été tourné en 16mm, le second présente déjà des modalités d'hybridation du support (entre le 8 mm et le 16 mm, à travers un procédé technique assez complexe). Le troisième volet est par contre intégralement conçu et réalisé en Super 8, un support dont Schneemann s'est emparée un peu par hasard. Le Super 8, format amateur par excellence dans la première moitié des années 1970, présente des caractéristiques formelles extrêmement intéressantes pour l'artiste. Ici, la question de la textualité instable est liée à double tour avec l'usage « amateur » prévu par le Super 8, et surtout avec ses conditions de monstration dans un lieu « intime » - le salon demeure l'espace idéal pour la projection de ce support.

A plusieurs occasions, Schneemann a montré cinq ou dix bobines de film Super 8 (d'une vingtaine de minutes chacune) en double projection, en l'accompagnant avec du son sur cassette. Les bobines du film sont en vérité beaucoup plus nombreuses – la durée du métrage approche, au total, les cinq heures – et elles sont donc potentiellement interchangeables. De plus, les

Roy, « *La Coquille et le clergyman* », in *Journal of Film Preservation*, n° 82, avril 2010, p. 104.

bobines sont « annoncées » dans leur format d'unité discrète: chaque bobine Super 8 est introduite par un titre qui identifie à la fois le numéro du rouleau de pellicule, et l'âge du chat Kitch, le protagoniste du film, à l'époque du tournage. Les différentes unités filmiques qui composent l'œuvre sont alors agencées par Schneemann de manière variable. Juan Carlos Kase, dans son analyse du film, rappelle précisément que « pendant ses expositions au cours du temps, différents portions du travail en Super 8 ont été montrées selon des durées qui vont des 20 minutes à 5 heures ».⁹⁸ Ce format ouvert et mobile sera compliqué du fait que dès le début Schneemann envisage une double projection du film à la verticale (avec l'image supérieure légèrement plus large que celle du bas).⁹⁹ La nature particulière de l'opus de Schneemann posera différents problèmes pour la circulation du film. Difficilement présentable dans sa version originelle et nécessairement « instable », *Kitch's Last Meal* pourra jouir d'une circulation conséquente seulement à partir de 2006-2007 à travers deux transferts (l'un en 16mm et l'autre en vidéo) qui figeront à jamais sa durée et sa structure. De la configuration aléatoire originelle il ne reste qu'un écho dans l'unité discrète de la bande son, qui passe du ruban magnétique des années 1970s au CD.

Lectio difficilior

On ne peut maintenant qu'établir les divergences textuelles et les classer. Selon la philologie classique, la phénoménologie de la copie prévoit différents types d'erreurs. Celles-ci se produisent, justement, au moment de la copie. Elles peuvent d'abord s'introduire lors de la copie d'un texte, tout comme, pour le film, elles peuvent se produire dans le cas d'une duplication. Il serait toutefois excessif de penser pouvoir faire coïncider exactement les erreurs que l'on retrouve dans les textes littéraires avec celles que l'on retrouve dans les copies filmiques. Quel serait en effet l'équivalent, dans le champ du film, de l'aplographie (l'omission d'une ou plusieurs parties d'un

⁹⁸ Juan Carlos Kase, « *Kitch's Last Meal: Art, Life, and Quotidiana in the Observational Cinema of Carolee Schneemann* », in *Millennium Film Journal*, n° 54, 2012, p. 74.

⁹⁹ Sur ce point nous nous attarderons dans le chapitre IV, « Futurs de l'obsolescence ».

mot), de la dittographie (répétition d'une syllabe), ou encore de l'omission des signes diacritiques ? Même s'il est difficile de trouver un équivalent pour chacun des cas occasionnés par la pratique de la copie, tellement axée sur les conditions physiques et psychologiques du copiste, on peut toutefois essayer d'utiliser, pour notre champ d'investigation, le principe que la fréquentation régulière des erreurs dans le domaine littéraire nous a appris.¹⁰⁰ Parmi les conditions psychologiques du copiste, l'une des conditions que l'on teste, c'est la « lecture synthétique » (la capacité à lire seulement les premières lettres du mot et à deviner le reste). Cette activité produit l'une des erreurs les plus fréquentes : des substitutions entre des mots qui commencent de la même façon (omeoarchie) et continuent de manière proche. Au moment de la transcription, ce type de situation produit des effets de *banalisation* : dans le travail du copiste, ce qui est moins connu et reconnaissable laisse la place aux mots plus facilement identifiables. Ainsi, en philologie, on tend à considérer entre plusieurs *lectio* au sein de la tradition d'un texte, de la lecture (en jargon philologique la « leçon ») la plus difficile (celle qui comporte les termes les plus rares, les plus sophistiqués ou encore inhabituels) à celle plus proche du texte authentique. La *lectio difficilior* est considérée comme la « leçon » originale : son niveau de complexité dévoile les banalisations glissées dans les autres « témoins ».

Selon ce principe donc, l'insolite est à privilégier sur ce qui est familier et commun. Cette considération peut s'appliquer dans le domaine du film expérimental, car précisément dans ce domaine fait d'inventions formelles et de détournements imposés aux conventions filmiques, ce principe de la *lectio difficilior* nous permet de nous situer au plus près des œuvres. Il est cependant nécessaire de souligner que, dans le principe littéraire, la *lectio difficilior* doit être grammaticalement équivalente, alors que dans le film expérimental, c'est aussi la syntaxe qui est remise en question. Contrairement à la situation des textes littéraires, le processus de reproduction dans le film

¹⁰⁰ Sur le copiste voir, entre autres: Sebastiano Timpanaro, *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale* [1974], Torino, Bollati Boringhieri, 2002 ; Luciano Canfora, *Il copista come autore*, Palermo, Sellerio, 2002

(ou de transfert, comme on le verra plus loin), c'est-à-dire la production d'une copie, n'est pas affectée par des erreurs déterminées par des conditions psychologiques ou physiques de la part du copiste. Mais parmi les catégories relatives à la philologie littéraire, et qui pourraient avoir un potentiel opérationnel dans le champ du film, on en trouve au moins une particulièrement pertinente - celle de « l'erreur critique ». On définit avec cette expression toute tentative, bien que louable, de corriger un texte potentiellement corrompu. Il n'est pas rare par exemple, dans le champ du film expérimental, de faire face à des textes qui ont l'air insolites, voir improbables. Le répertoire formel est souvent extrêmement sophistiqué et riche en exemples non orthodoxes, qui contrastent de manière plus ou moins flagrante avec les conventions filmiques établies. On aura l'occasion de l'observer, dans le détail, avec des cas manifestes de trompe l'œil filmique, comme dans certaines productions de Paul Sharits (*3rd Degree*, 1982, ou son pendant *Bad Burns* qui simulent une brûlure sur pellicule, ou encore *S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:ECTIONED*, 1968-1971, qui utilise des rayures sur film). Les exemples que l'on vient de citer, comme la pellicule sous-exposée de Jack Smith dans *Flaming Creatures*, rentreraient à juste titre dans ce cas de figure. Un principe de classification, au-delà de l'expertise sur les cas spécifiques, consisterait à considérer toute variation suspecte (récurrente) comme une « norme ». Si, par exemple, un film demeure sous-exposé ou si les figures censées être visibles demeurent difficilement discernables tout au long d'une projection, il est probable que cet effet soit recherché et non accidentel. Au vu des nombreux cas que l'on aura l'occasion de rencontrer, nous serons amenés à reconsidérer ces intentions de différentes artistes non seulement comme l'émanation de poétiques diverses et variées mais, selon une optique plus large, comme la véritable « norme » du film expérimental ou du film d'artiste.

En philologie, l'autre pendant de l'erreur, c'est la variante, que l'on définit comme une « divergence textuelle d'ordre non erronée ». Cette définition nous aide à faire rentrer la variante dans la phénoménologie de l'original, plutôt que dans celle de la copie, à la différence de l'erreur. On

répertorie en philologie une série de figures de la variante, des cas que l'on pourrait aisément élargir pour les étendre au domaine du film. On a déjà eu l'occasion de voir, chez Jack Smith, la présence de variantes « adiapheres », indifférentes, essentiellement due à la nature d'une œuvre, instable de manière programmatique. Dans le cas de *Normal Love* par exemple, la précarité textuelle est bien due à la nature essentiellement performative de l'œuvre.

Réprésenter la « vie dialectique » de l'œuvre

Dans la littérature classique, les philologues estiment qu'il est difficile de vérifier la présence des variantes d'auteur dans les textes : dans la plupart de cas ils nous sont parvenus dans des éditions tardives par rapport à la date des originaux perdus. Ce que l'on entend par « variante d'auteur » concerne les modifications apportées sur l'œuvre à partir de laquelle des copies avaient été déjà tirées. Bien que plus difficile à repérer dans la littérature classique, il faudrait au moins signaler la tentative de Giorgio Pasquali de démontrer effectivement la présence de ces variantes dans les littératures anciennes.¹⁰¹ Le champ est très problématique et il est ardu de se prononcer de manière définitive sur la nature des variantes. Une solution pragmatique consisterait à considérer que les interventions d'auteurs sur leur propre texte touchent « avec le *sens*, également la *forme*, » alors que les erreurs de distraction, les banalisations des copistes ou des typographes seraient plus proche de la *lectio* authentique du point de vue formel.¹⁰² On peut donc immédiatement saisir ce qui distingue la philologie classique de la philologie moderne : la nature même du texte en question. Les « variantes d'auteurs » surgissent de manière décisive au sein d'une littérature qui ne voit pas le texte comme un

¹⁰¹ Pour Giorgio Pasquali le texte de référence reste sans doute *Storia della tradizione e critica del testo* [1934, Firenze, Le Lettere, 2007. La réflexion de Pasquali avait commencé comme une critique au volume de Paul Maas, *Textkritik* (Leipzig, Teubner, 1927) publiée d'abord dans la revue *Gnomon*, n° 5, 1929, pp. 417-435 et 498-521. Le texte avait été repris dans *Scritti filologici, II*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 867-914.

¹⁰² La citation est tirée de Scevola Mariotti, « Varianti d'autore e varianti di trasmissione », in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Salerno Editrice, Roma 1985, p. 103.

élément dont les contours serait prédéterminés mais plutôt « comme le produit d'une série infinie d'élaborations dont celui qui a été figé n'est qu'une section, à la limite une section arbitraire ». ¹⁰³

La définition de Gianfranco Contini, bien qu'élaborée pour des auteurs d'un autre type (Valéry, Mallarmé), nous paraît extrêmement précieuse lorsque l'on se tourne vers le champ du film d'artiste. Dans l'exemple examiné jusque-là, le texte, dans sa version stabilisée, est moins un texte achevé qu'une section d'un ensemble plus large. Pour préciser, l'on pourrait dire que le texte est le résultat d'un processus, ou encore mieux, il est la manifestation *poiétique* d'une pratique. Dans le domaine de la restauration et donc de la reconstruction textuelle, deux activités théoriquement nouées dans le cas du film, on s'attache donc essentiellement à restituer des « objets », finis si l'on veut, artificiellement, mais essentiellement achevés. Le même problème a été soulevé dans le champ de la philologie littéraire et c'est précisément tout l'intérêt de la philologie d'auteur. Pour synthétiser, on pourrait reprendre une répartition classique des champs d'intervention et leurs orientations conceptuelles. Si traditionnellement on considère le texte comme un « objet fixe, immobile, produit d'un moment de génie créateur qui ne peut pas être expliquée rationnellement, un objet à évaluer comme produit plus ou moins artistique selon différents canons esthétiques », la philologie d'auteur et la critique des variantes considèrent le texte comme un objet mobile, en évolution. ¹⁰⁴ Curieusement, dans les définitions de la discipline que Gianfranco Contini, le « fondateur » de la critique des variantes, a fournies, on retrouve de manière flagrante quelques expressions que l'on a pu voir opérer dans la théorie de la restauration. Dans la critique des variantes, le texte retrouve son caractère mobile, et il devient le résultat des progressives « approximations à une valeur » (la formule est de Contini). Contini même ne

¹⁰³ Gianfranco Contini, *Filologia*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 15. Il est certes difficile de rendre la définition synthétique et extrêmement précise de Contini en traduction française : « testo come prodotto d'un'infinitudine elaborativa di cui quello fissato è soltanto una sezione, al limite uno spaccato casuale ».

¹⁰⁴ Paola Italia; Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, p. 11.

tardera pas à instituer un parallèle entre diverses pratiques artistiques (notamment il cite l'exemple des modifications et des retouches appliquées par le peintre sur son œuvre), en soulignant comment une différente orientation conceptuelle produit des méthodologies différentes. Contini différenciait en effet une manière statique de considérer le texte et une manière dynamique. Cette deuxième orientation voit le texte « telle une œuvre humaine ou un travail *in fieri*, et tend à en représenter dramatiquement la vie dialectique ». ¹⁰⁵ Selon cette vision, l'orientation statique verrait le texte comme « valeur », dans sa configuration dynamique par contre le texte devient nécessairement « approximation d'une valeur ». Si ces définitions concernent la conception du texte, on pourrait évidemment appliquer les mêmes notions aux disciplines de restitution textuelle. La reconstruction textuelle ainsi que la restauration visent à une approximation de l'original, sans jamais s'y substituer. Cette orientation méthodologique présente plusieurs complexités et points épineux lorsque l'on s'intéresse à des objets naturellement dynamiques. Certains œuvres peuvent en effet paraître plus caractérisées par une « pratique » que par leur manifestation textuelle - c'est-à-dire elles paraissent plus proches d'un « processus » que d'un « objet ».

Texte / Processus : Carolee Schneemann

Une autre tâche, orientée différemment, consiste à retrouver « la pratique », le processus qui a donné son origine, bien que de manière presque irréfléchie, au texte. Nous serions tentés d'affirmer que cette tâche, qui s'offre comme un hybride entre la critique génétique et la spéculation intellectuelle, ne nous concerne que de manière partielle. Constater cette zone de tension entre le texte et le processus nous servira à réaffirmer avec force l'un des principes fondateurs de la restauration et également de la philologie classique. Tout travail de restitution « textuel » (encore une fois au sens

¹⁰⁵ Gianfranco Contini, « Come lavorava l'Ariosto », in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1982, p. 233.

élargi) n'est qu'une approximation. Il est certes souhaitable que cette approximation soit la plus fidèle possible. Mais dans l'impossibilité de restituer correctement « l'original », on peut se contenter de le suggérer. En observant le problème sous cet angle, pour ainsi dire, « asymptotique », des possibilités de restitution s'offrent si l'on songe aux « pratiques ». De quelles manières peut-on suggérer un processus ?

Il est évident que, dans le cas d'œuvres comportant une importante composante performative, il est impossible de penser à une reproduction satisfaisante de la pratique. C'est particulièrement vrai pour l'œuvre de Jack Smith par exemple. Le « montage » en direct auquel Smith soumettait la pellicule pendant les projections ne peut pas être reproduit de manière artificielle sans contredire profondément la nature de l'événement. La raison en est évidente : contrairement à une bonne partie d'œuvres dont on traite ici, les performances de Jack Smith n'ont pas donné lieu à des directives clairement écrites pour le déroulement des séances. Il n'y a pas de « partition » relative à leur déroulement, sinon la volonté de l'auteur de rendre l'enchaînement filmique perpétuellement malléable – au contraire, nous verrons par la suite des exemples d'autres textes qui peuvent être performés, en suivant un protocole, une série de règles à respecter pour mener à bien la séance et qui ne nécessitent pas forcément de la présence de l'auteur au moment de l'exécution. Si, en général, l'on constate une difficulté dans les possibilités de restitution d'un ordre, pour ainsi dire, « processuel », on pourrait être tenté d'utiliser, comme principe guide pour nous orienter dans ce champ, une considération célèbre de Cesare Brandi. Lorsqu'il s'interrogeait sur les possibilités d'intervention de la restauration dans le domaine des arts plastiques Brandi affirmait : « *on ne restaure que la matière de l'œuvre d'art* ». ¹⁰⁶ Dans la situation que l'on a essayé d'esquisser jusque-là on pourrait affirmer, avec une paraphrase : « on ne reconstruit que les textes, et pas les pratiques ». Il serait en effet difficilement concevable de produire une restitution des processus qui ont généré le texte sans basculer

¹⁰⁶ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 31.

dans un autre champ, celui, bien plus vaste, du *re-enactement* (ou encore dans celui, pour employer une terminologie cinématographique, du *remake*).

Ceci dit, il est évident que, bien plus que dans le domaine du cinéma « classique », dans les cas considérés la logique de la restitution textuelle devrait pouvoir au moins *suggérer* la pratique, le processus qui a servi d'origine au texte. Mais pour que le processus soit visible, il faudrait non pas le mimer, mais plutôt en rendre compte, pour ainsi dire, de biais. On ne pourra pas reproduire les conditions aléatoires qui régissaient une projection de *Kitch's Last Meal* au moment de ses premières circulations, mais on devrait être capable de ressentir un rapport différent au texte, de comprendre, pour ainsi dire, que le résultat restera inachevé, pour ainsi dire, à jamais.

Toute la difficulté de l'application de l'exercice philologique sur des textes « instables », tels que ceux décrits ici, réside dans la nécessité de maintenir ensemble deux aspects idéalement contradictoires. L'édition du texte instable doit, paradoxalement et nécessairement, agir contre la nature même du texte : afin d'en assurer la transmission, le texte arrive à retrouver une certaine stabilité. En même temps, celle-ci ne peut pas être regardée comme « originaire », elle doit plutôt être considérée comme une étape d'une œuvre constamment remaniée et aux configurations multiples. Dans ce cas, l'édition s'apparente de plus en plus à l'interprétation. La pratique philologique se dévoile ainsi dans son potentiel herméneutique : dans l'impossibilité de garder une totalité cohérente par rapport aux œuvres spécifiques, la tâche du philologue (conjointement à celle du restaurateur) doit porter l'accent sur un répertoire de caractéristiques sélectionnées. On a déjà eu l'occasion de souligner, au passage, quelques exemples : lorsque, dans la restauration de *Kitch's Last Meal*, le choix de conserver la bande-son sur support séparé même après sa restauration en 2007 démontre la volonté de maintenir une composante aléatoire dans le moment de la projection elle-même. Le son n'est pas automatiquement synchronisé, et les conditions de monstration originaires (bien qu'ayant migré) peuvent être suggérées. Pour le

son, la même situation peut-être repérée dans les films de Jack Smith, où les opérations conduites sur la partie sonore se résument essentiellement dans une migration de support (du ruban magnétique au CD) sans forcément produire, de manière artificielle, une stabilisation avec le défilement des images.



Kitch's Last Meal (Carolee Schneemann, 1973-1978)

Film Super 8 / double projection verticale / son sur cassette / durée variable

Une autre stratégie, particulièrement flagrante dans le cas des projections multiples, consiste à garder les sources de projection séparées. On aura l'occasion de travailler de manière analytique sur des problèmes de transfert plus loin, mais il faudrait au moins souligner à ce stade le cas de la restauration de *Kitch's Last Meal*. Au moment de la restauration, Anthology Film Archives confie les travaux sur pellicule au restaurateur Bill Brand qui travaille, point important, en relation avec l'artiste sur l'œuvre. Au cours du travail, une fois la *vulgata* arrêtée (avec l'accord de Schneeman) une décision cruciale est prise : les trois bobines Super 8 destinées à l'écran supérieur seront transférées sur une bobine 16mm (vitesse 18fps), et de la même manière celles de l'écran inférieur sur une autre bobine 16mm. Au lieu de créer une image composite (ce qui aurait été relativement simple au moment du gonflage en Super 8) donc, Brand conçoit avec l'artiste une solution qui permet de répartir la projection sur deux sources différentes, en restituant de manière cohérente et sensible (deux projecteurs doivent être activés manuellement au moment du démarrage) l'instabilité du texte au moment de son exposition (la projection).

Ce moment d'aléa et « d'imprécision » est crucial dans l'œuvre telle qu'elle a été conçue par Schneemann. On pourrait donc répartir, par souci de clarté, les problèmes selon deux ordres différents : d'un côté l'instabilité textuelle (l'organisation du film selon les quelques unités discrètes de la bobine) ; de l'autre le dispositif, ou l'appareillage technique qui participe de cette instabilité. Il est évident que cette répartition est éminemment théorique du fait que l'œuvre est pensée dans son intégralité. Ces deux aspects ne peuvent toutefois pas toujours être conservés. Au sujet du support, et de ses conséquences immédiates sur la présence du dispositif, on remarque notamment que le passage du Super 8 au 16mm implique évidemment l'emploi du projecteur approprié. Bien que relevant d'un souci profondément technique, même ce choix n'est pas sans influence sur la réception de l'œuvre. Schneemann avait conçu le film et le choix de son support au vu de son lien direct avec l'enregistrement de la vie quotidienne – le *home movie*, ou « film de famille ». Mais, dans l'impossibilité de conserver toutes les composantes de la pièce conformes à l'élaboration originale, le champ d'action privilégié se révèle être celui de l'instabilité textuelle qui nous est restituée par la double projection simultanée. Une version « autorisée » est produite, en sélectionnant des matériaux originaux, avec la complicité de l'artiste, évacuant de cette manière les multiples possibilités de sélection et de combinaisons du matériel filmique. L'objet subit une stabilisation artificielle mais ne perd cependant pas son caractère textuel « ouvert » tel qu'il est suggéré par le dispositif de projection et la présence de la bande-son sur support séparé. La tâche difficile de la transmission du texte qui garderait ses spécificités originaires est donc accomplie selon un principe de sélection, ou, si l'on veut, un choix éditorial, au sens littéral du terme. Ce choix a alors pour but d'assurer la transmission du texte, mais de manière nécessairement partielle. La reconstruction d'un texte « instable » ne peut pas entièrement respecter une configuration constamment mobile et ouverte. Ici, donc, les raisons éditoriales travaillent, forcément, « contre » les raisons de l'original. On assiste, effectivement, à un drame, au sens le plus noble du terme, et la

philologie du texte instable ne pourra que mimer, ou aspirer, par ses propres moyens, à un art dramatique qui soit à l'image de son objet.

Variantes, versions, variations

Une question tout à fait différente se pose lorsque l'on analyse un autre type d'objet, que l'on sera amené à retrouver ici à plusieurs reprises. Jusqu'ici nous avons eu l'opportunité de voir comment le film expérimental incarne, par excellence, le lieu des textualités « instables » ou ouvertes, et notamment grâce au cas des projections multiples du point de vue du dispositif. Nous avons également analysé la possibilité d'importer dans le champ du film des catégories de la philologie littéraire et notamment du point de vue des variantes. Or, sur ce point on ne tardera pas à s'apercevoir d'une ambiguïté lexicale importante, qu'il faudra être capable de remanier. Le terme de « variante » n'est peut-être pas toujours idéal pour indiquer un cas de figure assez fréquent dans la période du film d'artiste que nous nous intéressons ici à retracer. On se réfère aux œuvres qui prévoient à la fois une configuration textuelle pour la projection en salle de cinéma ou, mieux, pour le dispositif d'une séance classique, et qui disposent également d'une autre manifestation : celle de l'installation. Dans ce cas, il s'avère difficile d'appliquer les catégories jusque-là employées en s'inspirant de celles issues de la philologie littéraire et de l'écrit. Ici, il n'est pas tout à fait question de variantes. Dans ce cas, la « tradition » n'est souvent plus la même et il ne serait pas profitable d'avoir recours à ce même terme. Le terme « variante » se réfère en effet à des divergences textuelles qui ne peuvent pas être assimilées à des erreurs. La « variante » ne serait donc pas de l'ordre de la « déviation » textuelle. Dans le discours autour du film, on peut effectivement s'approprier des termes selon une phénoménologie de l'objet assez intuitive : les variantes pourraient alors être de l'ordre du montage, du plan jusqu'à, idéalement, des unités encore plus minutes, tel le photogramme. Souvent toutefois on assiste à une importation hâtive de cette terminologie dans le champ du film, avec la complication d'une terminologie ultérieure, qui a effectivement une genèse double, sinon multiple, à la fois « philologique » et « filmique ». On se réfère,

on l'aura compris, au terme « version ». Ce terme pourrait qualifier, dans le champ du film, des configurations textuelles équivalentes, au moins dans les grandes lignes. L'un des exemples canoniques dans l'histoire du cinéma sont les « versions multiples » réalisées lors du passage entre cinéma muet et sonore. Un statut comparable pourrait être celui de la « réplique » dans les arts plastiques, cas qu'on a déjà eu l'occasion de traiter en évoquant la taxinomie des signes au début de ce chapitre. Par versions on pourrait en effet nommer des configurations textuelles comparables, mais pour traiter plus précisément des rapports entre projection canonique et une configuration du type « installation », il serait préférable d'adopter une terminologie différente, et inédite dans le champ philologique. En effet, au vu de la particularité du domaine exploré, nous devons maintenant faire face à une innovation terminologique dans nos outils d'analyse. Toutefois, il ne s'agit pas ici de fournir une « solution » définitive à des problèmes, mais de tester les possibilités heuristiques d'une nouvelle notion.

Il nous paraît intéressant d'introduire ici une hypothèse de travail, afin de nuancer les catégories classiques jusque-là mobilisées. On pourrait nommer ces différentes manifestations d'une même pièce « variations », au sens musical du terme. Ici le sujet, la matière de départ peuvent être effectivement comparables mais les résultats se révèlent clairement distincts. Quelques cas de figure semblent ici récurrents. Si l'installation s'articule sur une multiplication d'écrans, la variation « installation » propose une subdivision du matériel d'origine. Tel est le cas, par exemple, de *3rd Degree* de Paul Sharits. Dans sa configuration filmique au sens canonique, il se compose de trois « degrés » de refilmage de pellicules différents. Dans l'installation (ou, comme Sharits la nommait, « *locational piece* ») le film est réparti sur trois bobines différentes (en boucle) pour trois projecteurs 16mm. Dans d'autres cas, la variation installation se produit par rajout et montage différent. Tel est le cas notamment de *COSMIC RAY* (1961) de Bruce Conner,

qui subira au cours du temps différentes interventions, et qui se décline selon de nombreuses manifestations à divers moments de la carrière de l'artiste.¹⁰⁷

La variation, en ce sens, concerne à la fois l'organisation du texte et la disposition de l'appareillage technologique, en fonction d'exigences différentes. Ces exigences pourraient être essentiellement décrites comme étant de double nature : elles sont de nature spatiale (le « lieu » de la projection) ou bien temporelle (l'« événement »). Celles-ci ne doivent pas être considérées comme des catégories mutuellement exclusives mais elles permettent de nous focaliser sur une priorité de la pièce à la fois. Dans le cas du « lieu » on aura à faire avec des pièces qui privilégient le moment de l'installation, et dans le cas de l'événement plutôt celui de la performance. L'usage du terme « variation » permet, de cette manière, de garder l'idée d'un sujet principal (le « thème ») qui serait alors décliné selon différentes possibilités et configurations conceptuelles et matérielles, les deux aspects étant strictement liés.

Installation / Variation : Bruce Conner

Prenons par exemple COSMIC RAY de Bruce Conner. Cinéaste et artiste de la côte Ouest américaine, lié notamment à la scène des assemblagistes californiens, Conner réalise en 1961, en 16mm, COSMIC RAY, l'un des films capitaux de la production communément appelée « *found footage* ». Quelques années plus tard, en 1965, à l'invitation de Thomas H. Garver, Conner imagine une installation de son œuvre. L'occasion lui est fournie par la première exposition majeure de ses sculptures, assemblages, dessins, et films au Rose Art Museum (Brandeis University, Waltham, Massachusetts, du 20 septembre au 24 octobre 1965). *COSMIC RAY* est alors présenté dans une configuration à trois écrans, et à durée variable. Cette installation est souvent confondue avec une pièce qui présente plus ou moins les mêmes

¹⁰⁷ Conformément à la volonté de l'artiste, les titres de ses œuvres sont reproduits en majuscules et non en italiques.

caractéristiques mais qui est bien plus tardive. La pièce de 1965 a été ensuite le modèle pour une reconstruction faite par Conner lui-même. En 2006, à l'aide de Michelle Silva, à partir du *footage* en 16mm, l'artiste retravaille la pièce triple écran pour aboutir à une nouvelle version numérique (THREE SCREEN RAY, 2006). Cette dernière proposition se révèle être une nouvelle itération de l'œuvre, et non pas une tentative de reconstruction de l'original de 1965. C'est tout le problème de la pièce qui a été reproduite à plusieurs moments et pour différentes destinations.

En 1965, Conner produit cette installation à partir de réductions 8mm de quelques bandes de film 16mm. 1965 est en effet une année particulière dans la production filmique de Conner, qui réalise très peu d'œuvres de ce type dans la deuxième moitié de la décennie. L'autre travail filmique accompli dans cette période est uniquement un très court film, TEN SECOND FILM, qui trouve son origine dans la commande pour une affiche du New York Film Festival au Lincoln Center, pour laquelle Conner s'était servi de dix rubans 16mm avec 24 images chacun (10 secondes de film, justement). L'édition en triple écran de COSMIC RAY correspond à la volonté de Conner de sortir des conventions de la salle cinématographique. Cette exigence l'amènera également, à la même époque, à travailler quelques années plus tard avec Ben Van Meter et Roger Hilliard (North American Ibis Alchemical Light Company) et à créer avec eux, à partir de 1968, des light shows pour les concerts de rock de Family Dog Productions.¹⁰⁸ Conner déclarera par la suite de manière très claire son manque d'intérêt pour la séance cinématographique classique, manque qui venait probablement de sa confrontation avec ces situations plus performatives :

Après six ou sept mois de ça, je ne voulais plus jamais faire de films. Mes films ont toujours été liés à la musique, et, après avoir improvisé avec ce groupe de gens de la Avalon Ballroom, en faisant des images pendant que la musique se produisait, je n'étais pas vraiment tenté par

¹⁰⁸ Voir sur ce point Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980: An Illustrated History*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1985, pp. 100-101.

l'idée de passer un mois dans l'obscurité d'une salle de montage assis les uns à côté des autres à regarder un petit carré sur le mur pour une chanson de deux minutes trente.¹⁰⁹

Ainsi, cette configuration de COSMIC RAY est produite dans une période cruciale de la carrière de Bruce Conner et devient une pièce importante en raison de deux caractéristiques, qui la rendent particulièrement emblématique : elle témoigne du désir de sortir du dispositif de projection canonique et elle rend aussi manifeste la volonté de l'artiste de considérer ses productions comme potentiellement remaniables.¹¹⁰ Autrement dit, chez Conner, le « texte » (au sens philologique) est nécessairement instable.

Si l'on se tourne vers les descriptions de cette pièce de 1965 on lit régulièrement que le panneau central devait être le film « source » complet, accompagné, dans les panneaux latéraux, par deux courtes boucles de film au contenu proche de la source. La réduction en 8mm répondait probablement à des exigences de coûts de production et peut-être également à une volonté de différencier clairement le film conçu pour sa configuration en installation de sa manifestation mono-écran. Si le COSMIC RAY de 1961 tire son titre de la bande-son, le morceau « What I'd Say », interprété par Ray Charles (*Live from Atlanta*, Atlantic Records, 1959), dans sa version « installée » la pièce est silencieuse. Dans cette première configuration de 1965, Conner s'intéresse à l'installation pour mettre en valeur, à l'occasion de sa première exposition monographique dans une institution publique, les éléments filmiques et sa

¹⁰⁹ « After six or seven months of that, I never wanted to make movies again. My films have always related to music, and after improvising with this group of people at the Avalon Ballroom, creating images while the music was happening I was not inspired to spend a month in a dark room editing film for a two and one-half-minute song where everybody sat in chairs looking at a little square on the wall. Bruce Conner cité par Rebecca Solnit, *Secret Exhibition: Six California Artists of the Cold War Era*, San Francisco, City Lights Books, 1990, p. 120.

¹¹⁰ Cette volonté de sortir du dispositif de projection classique était présente également dans la première configuration de son A MOVIE (1958) : « the original conception of A Movie was as a rear projected loop film to be used in one of Conner's boxed constructions. » Warren Bass, « The Past Restructured: Bruce Conner and Others », in *Journal of the University Film Association*, vol. 33, n° 2, printemps 1981, p. 15.

carrière d'assemblagiste. La localisation spatiale de la pièce est en quelque sorte l'outil pour pouvoir faire dialoguer plastiquement l'image en mouvement avec le reste de sa production. Par ailleurs, dans cette première configuration, la pièce n'a pour Conner aucune valeur intrinsèque. Elle est produite par l'institution qui héberge son exposition et sera vendue par la suite à cette dernière.¹¹¹ Ici, la pièce présente l'intérêt de fonctionner sur le principe de la boucle, et de faire éclater l'image simple en plusieurs morceaux, en multipliant l'effet frénétique du collage filmique de l'artiste. On pourrait dès lors idéalement qualifier le mono-écran de 1961, COSMIC RAY, comme le thème, et l'installation présentée à Brandeis comme la « variation » de cette pièce. La pièce, dynamique et instable, répond aussi à des exigences poétiques (au sens littéral) de Conner. Il produit une installation avec les outils technologiques disponibles à l'époque, et il continuera à l'améliorer sans cesse, jusque dans les dernières années de vie. Ceci est donc une question récurrente de la pratique de Conner en tant que cinéaste, particulièrement manifeste dans le cas de la récente restauration de CROSSROADS (1976).¹¹² L'œuvre de Conner, a priori peu connaisseur de la philologie et insouciant vis à vis des problématiques inhérentes à la conservation de ses propres œuvres, se présente donc comme un champ particulièrement fécond pour des considérations de cet ordre. Son travail offre un terrain effectivement conflictuel entre les affirmations personnelles d'un artiste, les interventions ultérieures (de son assistant) et l'implication de restaurateurs ou de conservateurs. Dans le cas du triple écran de COSMIC RAY, la question est particulièrement compliquée par les différents facteurs opérants dans sa reconstruction.

¹¹¹ « Conner also prepared the film originally as a three-screen loop event, so that two supportive side panels flanked the movie as it is most often shown, and the whole length of the film was repeated several times. Conner hardly thinks of the film in any definitive or superior state, and sold the three-screen reels in 8mm so that they could be projected at 5-frame-per-second speeds with separate sounds. » William Moritz; Beverly O'Neill « Fallout - Some Notes on the Films of Bruce Conner », *Film Quarterly*, vol. 31, n° 4, été 1978, p. 42, note 5.

¹¹² Sur *Crossroads* voir en particulier le compte-rendu très problématique de Ross Lipman « Conservation at a Crossroad: The Restoration of a Film by Bruce Conner », in *Artforum*, octobre 2013.

Un exemple extrêmement ambigu est offert par *THREE SCREEN RAY*, qui, dès son apparition, s'est imposé comme le seul témoin officiel de l'installation. En réalité, comme on l'a déjà affirmé, cet objet est une création à part entière qui témoignerait aussi du retour à l'image en mouvement de la part de Conner, qui avait abandonné le film au début des années 1980. Cette phase de sa carrière est marquée par la volonté de traiter sa propre production filmique comme une « archive readymade ». ¹¹³ Il s'agit dans ce cas d'une énième « variation » sur le thème de *COSMIC RAY*. Réalisé grâce aux outils numériques disponibles au début des années 2000, la pièce avait l'intérêt, pour Conner, de devenir effectivement une boucle virtuellement infinie. On peut lire ainsi dans la note d'accompagnement du travail, rédigée par Michelle Silva :

THREE SCREEN RAY (2006), re-monté et rallongé, remplace ses prédécesseurs avec trois nouvelles répétitions qui se partagent l'écran. En collaboration avec la monteuse Michelle Silva, Conner avait créé l'équivalent visuel d'une « machine à sous » cinématique; les images se rencontrent, se séparent et se rencontrent à nouveau. Conner révèle, parmi des images disparates, un sous-entendu sexuel commun afin de mettre en vis-à-vis l'agressivité et le consumérisme tandis que la prouesse de son montage assure que le spectateur, même après plusieurs visionnages, ne fera jamais deux fois la même expérience de *THREE SCREEN RAY*. ¹¹⁴

De manière troublante, la description propose que le travail remplace les précédentes « variations » de l'œuvre, en devenant le seul référent officiel. Cette logique répond toutefois à une exigence artistique et certainement pas à

¹¹³ Kevin Hatch, *Looking for Bruce Conner*, Cambridge Mass., MIT Press, 2012, p. 188.

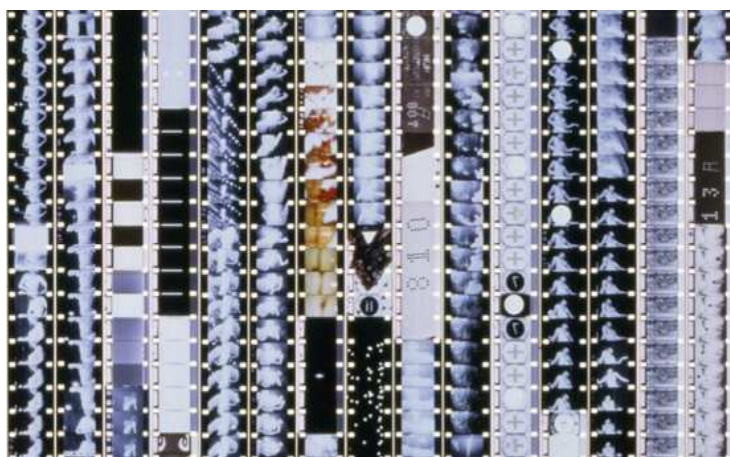
¹¹⁴ « *THREE SCREEN RAY* (2006), re-edited and expanded, replaces its predecessors with three new iterations that share the screen. In collaboration with editor, Michelle Silva, Conner created the visual equivalent of a cinematic slot machine; images meet, diverge, and meet again. Conner reveals a common sexual subtext among disparate images to confront consumerism and aggression, while his tour-de-force editing ensures that even after multiple viewings, the viewer will never experience *THREE SCREEN RAY* the same way twice. » Michelle Silva, « *THREE SCREEN RAY* », in <<http://michelle-silva.squarespace.com/three-screen-ray/>>, s. d.

une entreprise philologique ou critique. Elle est effectivement soutenable si l'on se réfère à l'intention artistique mais elle ne peut pas se substituer aux raisons de l'art et de l'histoire, pour utiliser la belle et concise définition de Brandi.¹¹⁵ Ici, nous nous retrouvons face à un problème typique du champ de la restauration ou de la philologie littéraire, c'est-à-dire dans le champ de disciplines de « restitution ». L'intention de l'artiste rentre en conflit avec l'existence de la pièce. Dans ce cas pourtant, les interventions successives de ce dernier sur COSMIC RAY se compliquent et s'entremêlent, chacune inextricablement liée à l'autre. Elles diffèrent à peu près sous tous les aspects: durée (l'alternance des boucles n'est pas tout à fait la même), montage (quelques variantes sont présentes, notamment dans le panneau central), support (du 16mm au 8mm, jusqu'à la vidéo de la dernière installation). Pour finir, même les titres sont différents. Au Rose Art Museum, l'installation triple écran n'avait pas de titre proprement dit. Il suffit de regarder le catalogue de l'exposition pour s'apercevoir que les trois bobines sont simplement numérotées : 1-2-3.¹¹⁶ Or, au moment où THREE SCREEN RAY est produit, une autre installation triple écran (en numérique) est également réalisée. Son titre sera EVE-RAY-FOREVER : les trois mots répondent à des exigences descriptives et suggestives à la fois. « Eve » pour le personnage féminin que l'on voit à plusieurs reprises dans le film (Beth Pewther) ; « Ray » en hommage à Ray Charles, qui avait fourni la bande-son pour COSMIC RAY (cette version est toutefois silencieuse) ; « Forever » au vu du fait que les trois boucles se répètent potentiellement à l'infini. Cette configuration est une reconstruction de la présentation de 1965 au Rose Art Museum, toutefois la pièce présente également une amélioration importante : elle est réalisée à partir des éléments 16mm (et non des réductions 8mm comme sa première manifestation sur trois écrans). EVE-RAY-FOREVER est maintenant présentée comme une approximation de l'installation du Rose Art Museum, et pourtant elle présente des différences significatives.

¹¹⁵ Cf. Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 138.

¹¹⁶ Voir le catalogue qui accompagnait l'exposition : Thomas H. Garver (éd.), *Bruce Conner. Sculpture/ Assemblages/ Drawings/ Films*, Waltham, Mass., The Rose Art Museum, 1965.

Si l'on compare, comme l'a fait le restaurateur indépendant Bruce Posner, la copie 16mm de COSMIC RAY avec sa réduction 8mm du Rose Art Museum, on peut identifier des différences de montage entre la version « installation » et celle « mono-écran ». Cet exercice a été possible grâce à la synchronisation avec le morceau de Ray Charles qui constitue la bande-son du film de 1961. C'est en posant comme seul terme de comparaison la bande-son de la version mono-écran et la version silencieuse qu'il est vaguement possible de discerner les différences dans le montage frénétique des deux versions du film. Et encore, la copie 16mm de COSMIC RAY prévoyait, à son origine, des variantes colorées – notamment les séquences tournées avec l'artiste Joan Brown. Ceci est particulièrement visible dans les reproductions des montages des différents rubans du film sous plexiglas.¹¹⁷



COSMIC RAY
(Bruce Conner, 1961)
Film 16mm coul. et nb
sous plexiglas / 130 x 168
x 1,3 cm

La couleur était apparemment une caractéristique de la copie 8mm, conforme donc à cette variante en 16mm. La bobine centrale en 8mm présentait des parties en couleurs (désormais dégradées à jamais). Ces différences dans le panneau central font de COSMIC RAY 1-2-3 (titre possible de l'installation) une proposition légèrement différente du film de 1961. Non seulement les installations récentes présentent COSMIC RAY dans sa version mono-écran mais dans l'agencement des trois projections, ces versions numériques produites par Conner et Michelle Silva sont effectivement synchronisées par moments, avec notamment des séquences « en miroir » pour les panneaux latéraux. Bruce Posner a ainsi récemment produit une

¹¹⁷ Un exemplaire a été donné par l'artiste au Walker Art Center (Minneapolis), en 2001.

tentative de reconstruction de l'original, visant à restituer au plus près cette première « variation » sur le thème de COSMIC RAY. La tâche était presque impossible à cause des problèmes de dégradation des copies d'époque. En effet, il n'est pas surprenant de remarquer qu'en 2011 le Rose Art Museum, qui avait acheté la première version de l'installation en 1965, s'est rapidement aperçu qu'il n'était plus en mesure de la montrer. Ainsi, l'institution a finalement fait l'acquisition (à nouveau) de la pièce dans sa traduction numérique. Le travail de Posner a été alors conduit sur les originaux, les copies réduites en 8mm. Il a d'abord constaté la présence de métrage en couleur et incisé par l'artiste. La copie était pourtant dégradée (magenta – un problème récurrent de la pellicule couleur), et au moment de la numérisation elle a été reproduite en noir et blanc. Ensuite, en suivant les informations contenues dans les archives du musée, il a organisé les panneaux de la manière suivante : la bobine 2 à gauche, la 1 au centre, et la 3 à droite. Du point de vue de la synchronisation, l'effet est curieux, parce que les trois bobines sont de longueurs différentes, et au moment de leur projection, après cinq répétitions, elles se révèlent complètement asynchrones : chaque boucle devient alors différente. Ce phénomène est pourtant seulement saisissable lorsque l'on joue la musique d'accompagnement (le morceau de Ray Charles) – ce qui n'était pas le cas dans l'installation de 1965. Le rôle du paratexte musical joue en quelque sorte, dans cet exemple, un rôle heuristique. Il fonctionne comme un outil de travail, et n'est pas un élément crucial de la reconstruction. Son dimension d'accessoire n'est cependant pas dépourvue d'importance : c'est bien la bande-son qui peut faire émerger à la fois les différences avec le montage du film de 1961 et sa « variation » en installation.

La tradition de COSMIC RAY se révèle paradigmatique à plusieurs égards. En premier lieu elle rend manifeste cette « instabilité » textuelle dont on a bien saisi qu'elle était opératoire à plusieurs niveaux dans le film d'artiste et expérimental. Les exemples réunis jusque-là, bien que relevant d'esthétiques et d'histoires extrêmement différentes, partagent en effet cette ouverture textuelle, cette précarité de l'œuvre, qui s'ouvre ainsi, nécessairement (pour des raisons d'expression ou de circulation) à des

configurations multiples. Mais, plus encore que dans les œuvres de Jack Smith ou de Carolee Schneemann jusque-là considérées, on retrouve chez Conner l'idée de considérer le texte comme « thème » pour en produire, en dernière instance, des variations. Cette dernière notion nous paraît cruciale car elle a le mérite de nous affranchir de l'héritage littéraire et des mauvais usages lexicaux souvent importés dans le champ du cinéma. Avec l'idée de « variation » nous identifions des configurations textuelles qui ne reposent pas sur le même principe de la « version » ou de la « variante ». La version répondrait par exemple à un changement de support (une « version » numérique pourrait en être l'exemple – mieux que la « copie » numérique d'un film) ou encore à une différence de provenance géographique – ce cas de figure est toutefois rare voire inexistant dans la production considérée (on ne trouve pas d'occurrence des films distribués dans différents pays – à l'exception, également rare, des versions sous-titrées). On se débarrasse ainsi de l'équivoque « variante » comme synonyme de « version ». Le cas de COSMIC RAY est parlant : le film de 1961 présente des « variantes » de montage (les plans en couleur, par exemple), mais ses différentes configurations, notamment en installation ne peuvent pas être reconduites à la même terminologie – elles en deviennent des « variations ». COSMIC RAY condense ainsi une série de problèmes d'ordre textuel et nous invite rapidement à considérer un aspect qui va au-delà du « film comme texte » et qui concerne son dispositif.



THREE SCREEN RAY
(Bruce Conner, 2006)

Triple projection vidéo (HD ProRes
HQ) / nb / son / 5'23" (en boucle)

Texte, œuvre, dispositif

Les « variations » en installation, cas commun à beaucoup d'œuvres de ce type (et de ces décennies 1960-1970 en particulier), invitent à considérer autant les « variantes » textuelles que les innovations spatiales, qui touchent aux conditions d'exposition de l'œuvre. Il est souvent difficile de distinguer le début et la fin d'un problème – où est-ce qu'un problème cesse d'être éminemment « textuel » pour relever du dispositif ? Le terrain est incertain : les conditions d'exposition influencent à la fois la portée du « texte » tout en demeurant, physiquement, distinctes. Les problèmes, dans leur nature matérielle, sont facilement discernables – mais tout devient plus complexe et intriqué sur le plan conceptuel. Le défi que les objets présentés posent du point de vue de leur reconstruction (« textuelle ») ou de leur reconstitution (du « dispositif ») repose précisément sur leurs caractéristiques les plus inventives. Ici, notre tâche sera d'appliquer les lignes guides des disciplines de restitution textuelle à des objets qui, par définition, essaient de leur échapper. Il sera alors question d'envisager une efficace transposition des outils théoriques issus des disciplines telles que la philologie littéraire et la restauration d'art, afin de prendre en compte les spécificités esthétiques et techniques que ces objets comportent. A travers une série d'exemples on a eu l'occasion de voir comment l'importation sur ces objets filmiques de méthodologies issues de traditions différentes peut être féconde. Ceci notamment à cause d'un parallèle que l'on a pu esquisser entre la circulation du film et celle du livre – c'est-à-dire, pour simplifier, le recours nécessaire à une pratique de la copie. On a dû également nuancer ce statut pour ce qui concerne le film (et pour le film d'artiste ou expérimental en particulier), en le positionnant entre le double « absolu » et l'objet unique (le cas de la « réplique » partielle). C'est dans cette nuance que réside toute la particularité de l'objet filmique et son ambiguïté profonde. A la fois artefact sériel et œuvre « unique », son investigation du point de vue patrimonial se veut nécessairement double. Elle opère à la fois sur son statut en tant que « texte » et sur ses aspects sensibles. La reconstruction textuelle, avec toutes ses aspérités propres, se retrouve ainsi définitivement liée à l'intervention sur

la matière – opération à laquelle on s'intéressera par la suite, à travers une série d'exemples. Or, il nous semble qu'un troisième élément, annoncé notamment via la problématisation des variations en installation – mais également présent dans le film-performance, s'ajoute ici : la configuration du dispositif. Ce dernier est à la fois concrétion matérielle et outil conceptuel pour les artistes qui touchent, à travers leurs œuvres, à sa redéfinition. Tout en ne faisant pas partie, *strictu sensu*, du texte filmique, le dispositif s'offre comme un élément crucial dans l'organisation de l'œuvre. Il en devient condition de monstration et sujet à part entière. Mais, on le verra, en raison de sa nature matérielle et de ses exigences de fonctionnalité, ces notions peuvent être adaptées – afin d'assurer la transmission de l'œuvre. Dans ce sens, les nombreuses variations autour de COSMIC RAY de Bruce Conner sont légitimes en matière de création artistique.

Nous traiterons par la suite, tout en partant de notre axe d'investigation – à savoir, la restauration des œuvres – des questions liées au dispositif. Il est toutefois indispensable de conclure une analyse des caractéristiques textuelles des œuvres filmiques par une évocation de la question. A travers les exemples de Jack Smith, Carolee Schneemann et Bruce Conner, l'instabilité textuelle caractéristique de ce genre de production l'est aussi du point de vue des dispositifs conçus et mis en place pour la monstration de l'œuvre. De la même manière, l'introduction des « variations » sur un thème (le plus souvent, le film mono-écran), se justifie et s'explique aussi grâce à l'introduction d'un dispositif de monstration nouveau. Toute la difficulté dans l'activité de restauration et reconstruction de ces œuvres réside donc en premier lieu dans la différenciation des champs d'interventions et, par voie de conséquence, dans la différenciation des résonances et des conséquences qu'un aspect peut avoir pour l'autre. Toucher au « texte » filmique sans tenir compte du dispositif est légitime, mais jusqu'à quel point ? Les différents montages dans l'installation de 1965 de COSMIC RAY en sont un exemple. La présence de ce montage indique non pas la présence d'une « variante », au sens classique, mais, en croisant les champs de recherche (archivistiques, historiques), il révèle aussi l'existence d'un

appareillage spécifique pour sa projection, d'une configuration spatiale, et d'un lieu (ou d'un événement). Ces aspects, qui traversent la vie du « texte » ne sont nullement accessoires et doivent au contraire être tenus en compte lors d'une tentative de reconstruction textuelle – ou d'intervention sur la matière.

Pour une philologie dynamique

Il ne faudrait pas entendre ces remarques dans une perspective « conservatrice » au sens réactionnaire du terme. Il n'est pas question ici de considérer comme légitimes les seules propositions de restauration qui respectent de manière orthodoxe cet amalgame complexe de texte et dispositif. La transmission du texte n'est pas seulement assurée par une série restreinte de conditions, en particulier pour ce qui concerne des cas complexes comme ceux que l'on a traités jusque-là. Toutefois, même dans leur apparente indiscernabilité, les questions peuvent, au contraire, être séparées et évaluées indépendamment. De nombreux facteurs justifient cette affirmation, et notamment une question, celle de l'obsolescence technologique (qui sera par la suite discutée dans le détail). Ici, ces considérations font office de préalables, afin de souligner les problématiques auquel l'on fait face lorsque l'on s'intéresse à la reconstruction textuelle d'œuvres aussi singulières.

Ces considérations sur les mesures précautionnelles à adopter ne sont peut-être qu'une reformulation (ou plutôt une adaptation, presque au sens littéral) d'indications bien plus anciennes et poétiques. La pratique de la philologie, cet art qui devrait enseigner « à *bien* lire, c'est-à-dire lentement, profondément, en regardant prudemment derrière et devant soi, avec des arrières pensées, avec des portes ouvertes, avec des doigts et des yeux subtils »,¹¹⁸ condense quelques indications méthodologiques fondamentales pour

¹¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux*, avant-propos de 1886, § 5, in *Œuvres philosophiques complètes*, vol. IV, trad. J. Hervier, Paris, Gallimard, 1980, p. 18.

approcher les œuvres dont nous traitons dans le détail. Ces indications constituent des principes, des lignes guides d'intervention. Elles ne dessinent pas de protocole strict ou réitérable. La méthodologie adoptée, à l'instar des textes auxquels elle s'applique, ne peut être comprise que comme une dynamique.

CHAPITRE II

Le lieu et l'évènement

Projection : Solid Light

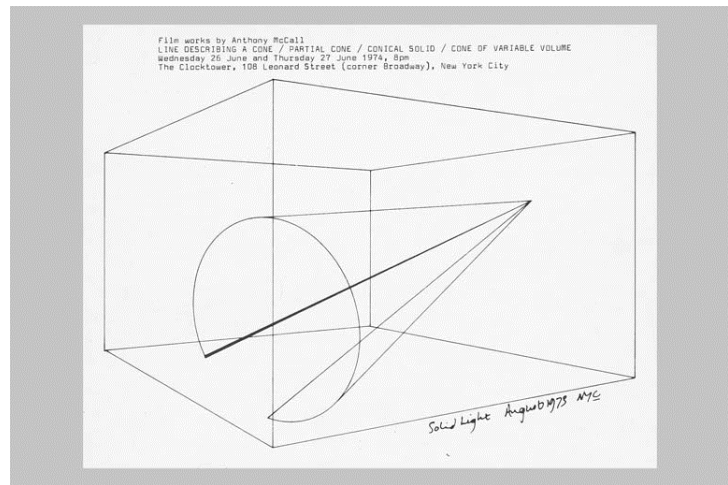
En 1973 l'artiste anglais Anthony McCall réalise son œuvre filmique la plus célèbre et la plus iconique : *Line Describing a Cone*. S'ouvre avec cette pièce le premier opus d'une série intitulée « Solid Light Films », visant à produire, par le biais du film, des sculptures de lumière éphémères dans l'espace d'exposition. Le contenu de la pièce, si on l'observe du point de vue strictement « pelliculaire » (à savoir, ce qui est imprimé sur la bande 16mm), n'est qu'une animation, image par image, d'un point lumineux qui dessine un cercle pendant toute la durée du film (30 minutes environ). En exploitant le phénomène de la projection, le film s'impose, en détournant l'attention du spectateur de la surface plate de l'écran (qui est ici inexistante), de manière spatiale. La salle est dans ce cas entièrement dépourvue de sièges, permettant ainsi la déambulation libre des spectateurs dans l'espace. Condition nécessaire : la projection doit avoir lieu dans un espace poussiéreux ou enfumé, pour permettre au faisceau de lumière de dessiner, à travers la fumée justement, cette sculpture éphémère. McCall, dans des notes sur son propre travail, s'est exprimé sur les principaux enjeux de l'opération. L'idée fondamentale consiste à donner une visibilité per se au faisceau de lumière, sans le considérer exclusivement comme le vecteur de l'image projetée à l'écran. Dans *Line Describing a Cone*, la situation cinématographique canonique est renversée. Au lieu de regarder vers l'image sur l'écran, les spectateurs détournent leur attention au profit de la source première de lumière : le projecteur.

L'œuvre de McCall est peut-être l'exemple parfait pour questionner, au sein de notre travail de recherche et de la perspective méthodologique

adoptée jusqu'ici, les conditions fondamentales de la projection filmique. L'artiste, en tant que figure, nous est par ailleurs précieux à différents égards. Son œuvre, si on l'observe du point de vue de la circulation entre différents champs, est extrêmement significative. Pour des raisons très pragmatiques, McCall est une figure charnière entre le film expérimental et le film d'artiste : dans les années 1970s, il travaille précisément dans ces deux contextes, de manière très fluide – profitant des zones de porosité qui les traversent. Il se situe également au cœur de notre spectre historique et chronologique – au tournant des années 1960 et 1970. Notre hypothèse, fondée sur des raisons historiques – l'idée que la période reste cruciale pour définir un certain nombre d'axes artistiques caractérisant notre objet d'étude – se trouve ici renforcée par des raisons théoriques tout aussi importantes. McCall nous permet en effet d'aborder deux facteurs cruciaux qui caractérisent la « tradition » étudiée. On a pu esquisser ces problèmes à la fin du chapitre précédant, à propos de Bruce Conner et de ses « variations » pour installation. Ces deux moments distincts que sont l'installation et la performance réarticulent en effet, chacun différemment, le phénomène de la projection : l'un (l'installation) permet d'en proposer une inflexion du point de vue de l'espace de projection et l'autre (la performance) du point de vue son déroulement temporel. Ces deux caractéristiques répondent à des exigences différentes et enclenchent par ailleurs des considérations distinctes par rapport aux problèmes de restauration et de philologie textuelle que nous avons esquissés dans l'introduction et le chapitre précédent. Ces deux éléments constituent les traits caractéristiques de la production artistique que nous examinons ici. Il nous paraît important de les traiter de manière préliminaire avant de toucher à des questions plus directement liées à la restauration filmique au sens classique. Contrairement au cinéma à vocation spectaculaire, et à son dispositif essentiellement stable, le film expérimental et d'artiste est le lieu d'importantes innovations formelles qui impliquent des modifications spatiales et temporelles. Ces dernières ne sont nullement accessoires : elles font souvent partie intégrante de l'histoire des œuvres. Leur rôle ne doit donc pas être nécessairement traduit, nous le verrons, comme une condition *sine qua non* pour accéder au « texte », mais il doit être

considéré et évalué comme une caractéristique fondatrice des pièces en question.

Affiche pour la projection
des « Solid Light Films »
d'Anthony McCall.
The Clocktower,
New York, 1974.



Projection, partition, événement

Même au sein du dispositif classique, le phénomène de la projection n'est pas un événement si facile à penser. On a souvent essayé d'analyser la relation entre le film, au sens pelliculaire du terme, et l'image projetée à l'écran. Dans la plupart des cas, cette configuration est restituée selon un agencement dramatique, au sens premier du terme : deux protagonistes (le film et l'image projetée) nécessairement amenés à s'opposer, ou à se confronter l'un à l'autre. Pour mieux saisir cet agencement, un modèle pourrait nous aider à comprendre l'articulation du dispositif filmique. En l'occurrence, une configuration théoriquement stimulante serait fournie par la comparaison avec le modèle musicale.

Considérons l'image projetée : elle pourrait être définie comme le résultat d'un protocole, ou, si l'on préfère, d'une notation particulière. La pellicule serait alors la « partition » de la projection. C'est le point de vue adopté par Paolo Cherchi Usai dans son essai « apocalyptique » sur la mort du cinéma. Il y affirme : « le cinéma n'est pas fondé sur la reproduction. C'est

un art de la répétition. »¹¹⁹ Sa réflexion permet de comprendre la séparation flagrante entre ce qui est inscrit sur la pellicule et ce qui est donné à voir à l'écran (entre les deux règne une telle distance, affirme l'auteur de manière volontairement hyperbolique, que personne n'a jamais, dans l'histoire du cinéma, vu le même film ni même, dans l'absolu, vu un film en entier).¹²⁰ L'hyperbole rhétorique de Cherchi Usai, conscient de son attitude provocatrice, met néanmoins l'accent sur des conditions de présentation du film qui reposent sur un modèle semblable à une exécution musicale : l'auteur parle de « répétition » – et il insiste sur un certain déroulement temporel du moment de la projection.

Une objection semblable, émise dans un tout autre contexte, a été proposée par Vinzenz Hediger lors d'une discussion sur les pratiques archivistiques et les cinémathèques.¹²¹ Dans son essai, Hediger affirme ne pas partager la « réduction » du film au texte, mettant à l'épreuve toute une branche de la théorie de la restauration filmique.¹²² Adopter la philologie comme discipline guide serait, selon l'auteur, une erreur d'interprétation : cette approche ne tiendrait pas compte, entre autre, du phénomène de la projection, articulation nécessaire pour une différenciation forte entre le « film » et le « texte ». Dans ses remarques, l'auteur identifie bien l'enjeu que nous posons maintenant au centre de notre recherche, notamment l'élément

¹¹⁹ « Cinema is not based on reproduction. It is an art of repetition. » Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London, British Film Institute, 2001, p. 59. Nous citons ici l'édition anglaise de *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema*, Milano, Il Castoro, 1999. L'essai, bien que volontairement fragmentaire, systématise un certain nombre de catégories, telle que celle, cruciale, d'« image-modèle ».

¹²⁰ « No viewer can claim to have seen a moving image in its entirety. » Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema*, op. cit., p. 49.

¹²¹ Voir Vinzenz Hediger, « Original, Work, Performance. Film Theory as Archive Theory », Giulio Bursi ; Simone Venturini (dirs.), *Quel che brucia (non) ritorna – What Burns (Never) Returns. Lost and found films*, Pasian di Prato, Campanotto, 2011, p. 45-46.

¹²² Ici Hediger se réfère en particulier au groupe des pionniers de la restauration filmique, au sens « scientifique », basé à Bologne, et lié à la cinémathèque de la ville, ainsi qu'à son laboratoire de restauration. Pour un panorama des positions théoriques de l'école bolonaise voir : Marie Frappat, « L'« école bolonaise » de restauration des films », André Habib ; Michel Marie (dirs.), *L'Avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 2013, pp. 39-45.

performatif. Selon lui, le modèle imaginé pour le film pourrait provenir de la philosophie de la musique, paradigme plus précis pour la compréhension du film comme objet d'archive.¹²³ En concevant la séance de cinéma comme une « performance », celle-ci est enfin considérée pour sa nature essentiellement temporelle, tout comme, en musique, on distingue le moment de l'interprétation du système complexe de signes réunis dans une partition.¹²⁴ La nature performative de l'événement de la séance semble effectivement indéniable, au vu de plusieurs facteurs : la présence du projectionniste, l'organisation temporelle, une certaine relation à la durée, etc. Toutefois, à la différence de la musique, le « texte » filmique n'est pas une partition, c'est-à-dire un système de notations conceptuelles. Tout le problème de l'approche de la séance filmique vient de là. L'analyse de Hediger a le mérite de souligner une composante essentielle du film – ce moment fondamental de la projection. Cette question est particulièrement liée au film d'artiste et expérimental, qui, nous le verrons, problématise systématiquement et consciencieusement ses propres composantes fondamentales. Ce sont précisément ces éléments (le rapport au temps ; à l'espace ; au public) que les œuvres dont nous allons traiter travaillent de manière programmatique.

Il n'est pas surprenant, dès lors, de trouver une première occurrence de cette considération sur la nature « performative », et donc seulement partiellement « reproductible » de l'œuvre filmique, dans un texte bien moins récent, et éloigné des débuts de discussions autour de la conservation et de la restauration filmique. En 1966, en pleine efflorescence des productions « *expanded cinema* », la revue d'avant-garde *Film Culture* dédie un numéro

¹²³ Hediger fait en particulier référence au volume de Lydia Goher, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music* [1994], New York, Oxford University Press, 2007.

¹²⁴ Nous employons ici le lexique de la partition entendu de manière instrumentale, en ne considérant que partiellement son implication avec la notation musicale *stricto sensu*. Toutefois, en poursuivant ce rapprochement, davantage de proximité rassemble les objets dont nous traitons – notamment en ce qui concerne le film-performance – et le modèle du *script*, qui « est un caractère dans un schéma notationnel et dans un langage mais, à la différence d'une partition, il ne l'est pas dans un système notationnel ». Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], trad. J. Morizot, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2011, p. 238.

entier au « cinéma élargi ». Dans cette publication, le critique Sheldon Renan propose un texte relatif à une séance de cinéma au Blue Mouse (une salle à Portland, Oregon). En relatant ses impressions de spectateur, Renan déclare de manière programmatique :

Aucun film ne ressemble jamais à lui-même. Aucun film N'EST le même. Un film, c'est une chose vivante, qui meurt lentement. Dans cette vulnérabilité, celle de la matérialité du film et de notre propre conscience, se trouve la richesse de l'expérience cinématographique.¹²⁵

L'idée de la séance comme modèle de performance et événement impossible à répéter se mêle ici, dans les impressions du critique, à la matérialité du film lui-même. Si l'on croise ce bref passage avec les considérations précédentes, le film apparaît soudainement comme à la fois une partition qui donne lieu à un événement (la séance) et, considéré dans sa nature de support, comme élément périssable – ce qui le renvoie à la catégorie des objets soumis aux lois du monde « sublunaire » que l'historien de l'art Conti considérait, dans son effort de synthèse autour de la restauration d'art, comme le royaume des artefacts artistiques.¹²⁶ Le film serait ainsi doublement « vivant », et cette duplicité renvoie idéalement à deux aspects distincts. D'un côté, le moment

¹²⁵ « No movie ever looks quite the same. No movie IS quite the same. A movie is a thing alive, and it slowly dies. In that vulnerability, of film's materials and of our own awareness, is the richness of the movie experience. » Sheldon Renan « The Blue Mouse and the Movie Experience », *Film Culture*, n° 43, 1966, p. 4.

Ce même passage est repris et commenté par Andrew W. Uroskie dans *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago – London, University of Chicago Press, p. 32-34. Dans sa récapitulation de la genèse du « cinéma élargi », Uroskie rapproche les commentaires de Renan des positions de John Cage, Robert Rauschenberg ou encore Nam June Paik. Pour l'auteur, Renan synthétise les implications d'une réorientation esthétique du film, opération menée dans le domaine artistique par quelques œuvres emblématiques : « Cage saw *Zen for Film*, like Rauschenberg's *White Paintings* or his own *4'33"*, not so much as an individual work of art, but rather as a fundamental gesture of reorientation, an invitation to a vast, uncharted domain of aesthetic and conceptual inquiry. » (*Ibidem*, p. 33). Sur *Zen for Film* de Nam June Paik nous renvoyons à la récente monographie de Hannah B. Hölling (*Revisions – Zen for Film*, Chicago, University of Chicago Press, 2015) ainsi qu'à Herman Asselberghs, « Beyond the Appearance of Imagelessness: Preliminary Notes on *Zen for Film's* Enchanted Materialism », *Afterall*, n° 22, automne-hiver 2009.

¹²⁶ Cf. Alessandro Conti, *Restauro*, op. cit., p. 10.

performatif, la projection, et de l'autre le film considéré pour son aspect d'artefact matériel.

Dans un effort de répartition systématique des questionnements inhérents à notre objet de recherche, cette deuxième question fera précisément l'objet d'une analyse détaillée dans un second temps. Pour le moment, nous souhaitons, au contraire, focaliser notre attention sur la question, certes complexe, du film comme performance, ou, alternativement (et de manière complémentaire) comme installation. Nous considérerons ainsi les défis que posent les objets emblématiques dont nous allons traiter aux théories et pratiques de la conservation et de la restauration. L'enjeu de cette investigation, une fois encore, consiste à souligner et valoriser les différences qui existent, de manière programmatique, entre les œuvres dont nous traitons, et une définition du « film » au sens général. En touchant à quelques œuvres particulièrement complexes et stratifiées, nous verrons apparaître une importante variété de cas réunis essentiellement autour de quelques propriétés et caractéristiques communes. Nous sommes persuadés que toute tentative de systématisation, du point de vue de la conservation et de la restauration des œuvres, ne peut fonctionner comme principe autoritaire – option qui tendrait à niveler toute une série d'objets pourtant distincts. Nous voyons plutôt dans cette esquisse de problématisation une invitation à la valorisation des différences individuelles, en accompagnant cependant ce geste d'une harmonisation des principes d'intervention sur les œuvres.

Il s'agit ici de réunir quelques exemples, sans pour autant transformer ces analyses en « *case studies* » – ce qui reviendrait à confiner les objets dans des cases imperméables. Au contraire, nous souhaitons instaurer un dialogue entre des objets singuliers, avec la conviction que les œuvres convoquées pourront éclairer des aspects relatifs à d'autres pièces. Les relations entre les œuvres ne sont toutefois pas instaurées de manière arbitraire : le choix du corpus est en effet motivé par des raisons à la fois historiques et théoriques. Des corrélations et des parallèles peuvent être établis en partant des enjeux

communs aux divers objets d'analyse, et en évitant, de fait, les risques de rapprochement forcé entre des œuvres parfois très différentes. En suivant la répartition des problèmes que nous avons ici esquissée, nous nous intéresserons à des œuvres qui voient dans leur présentation et leurs coordonnées temporelles et spatiales leur noyau théorique et conceptuel.

Line Describing a Cone

Revenons à Anthony McCall. *Line Describing a Cone* prend en considération tout ce qui « fait » séance. Le faisceau lumineux est au centre, mais au lieu d'être simplement le médium, au sens littéral, de l'image, il devient lui-même image. Élément sculptural, il organise l'espace de manière précise. Les plans d'installation de McCall lui-même indiquent que certaines mesures doivent être respectées pour que l'effet soit réussi. Les spectateurs sont amenés à traiter le faisceau lumineux exactement comme une sculpture, en tournant autour de lui. En effet, l'agencement des proportions prend en compte, notamment, l'échelle humaine – c'est l'expérience de la sculpture qui informe la mise en situation de l'œuvre. Ainsi McCall dit devoir considérer deux dimensions : la distance entre le projecteur et la surface de projection, et l'ampleur du cône à sa base, c'est-à-dire, sur le pan du mur.¹²⁷ Idéalement, la longueur se situe entre 15 et 25 mètres, alors que la base du cône devrait commencer à environ 30 centimètres du sol, avec un diamètre de 2,5 à 3 mètres.

Ces conditions ne font évidemment pas partie du « texte » filmique au sens philologique, mais elles constituent des indications précieuses pour son installation, dans le respect du protocole original. Ce protocole devient à la fois strictement matériel et conceptuel. Ici, les précisions techniques ne se révèlent pas autosuffisantes : elles s'offrent comme les caractéristiques qui fondent, théoriquement, l'œuvre filmique. Autrement dit : l'observation des protocoles fournis par l'artiste vise à reproduire une opération théorique –

¹²⁷ Nous reprenons les indications de l'artiste de son texte « 'Line Describing a Cone' and Related Films », *October*, vol. 103, hiver 2003, p. 46 en particulier.

notamment, dans le cas que l'on vient de décrire, travailler un objet filmique dans sa dimension sculpturale. Cette stratégie est par ailleurs cohérente avec le contenu du film qui fonctionne également sur un double registre (à la fois sensible et intellectuel) : d'un côté il matérialise effectivement un cône de lumière, de l'autre il invite perpétuellement le spectateur à le compléter idéalement.¹²⁸ En effet, le film met en scène un processus : le devenir solide d'un point qui décrit un cercle – sa transformation en surface courbe à travers le faisceau de projection donne origine au cône du titre. La pièce s'inscrit dans une poétique spécifique des années 1970s qui vise à déconstruire la projection cinématographique. On se limitera, pour le moment, à « résumer » celle-ci par le biais de cette citation d'époque de John G. Hanhardt :

[L'avant-garde] continue à explorer les propriétés physiques du film, et la nature de la transaction perceptuelle qui a lieu entre le spectateur et le film. Elle défie les théories du film qui voient leur fondation dans les propriétés photographiques/ illusionnistes/ de représentation. Les coordonnées traditionnelles film / écran / projection sont questionnées par les « artistes qui ont dénié les bases matérielles et analytiques de ce jugement, non à cause de l'idéologie mais par la matérialité elle-même ». ¹²⁹

La pièce relève en effet d'une dimension analytique (on retrouvera cet aspect chez plusieurs artistes de la même époque, et notamment, par

¹²⁸ Voir sur ce point l'analyse de Chrissie Iles, « Between the Still and the Moving Image », in Chrissie Iles (éd.), *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964-1967*, New York, Whitney Museum of American Art, 2001, p. 45.

¹²⁹ « [The avant-garde] continues to explore the physical properties of film, and the nature of the perceptual transaction which takes place between viewer and film. It challenges theories of film which posit as its basis its photographic / illusionistic / representational properties. The traditional coordinates of film / screen / projection are being questioned by 'artists who have denied the material and analytical basis of this judgement not by ideology, but by materiality itself.' » John G. Hanhardt, « The Medium Viewed: American Avant-Garde Film », in Marilyn Singer (éd.), *A History of the American Avant-Garde Cinema*, New York, The American Federation of Arts, 1976, p. 44.

La citation contenue dans texte de l'auteur provient de Maria Tucker ; James Monte (éds.), *Anti-Illusion: Procedures and Materials*, New York, Whitney Museum of American Art, 1969, p. 36-37.

exemple, chez Paul Sharits et Morgan Fisher) et c'est grâce à cette tentative de déconstruction du dispositif filmique que l'on peut accéder aux différentes composantes qui constituent la projection cinématographique. McCall rapporte ainsi quelques questions surgies à l'occasion de la genèse de *Line Describing a Cone* :

Lorsque j'ai commencé à travailler avec le médium filmique et que j'ai vraiment pris conscience que je faisais des films, il m'a semblé parfaitement naturel de remonter toujours plus loin en arrière, de m'éloigner sans cesse davantage de l'événement pro-filmique, pour revenir au processus même de réalisation.¹³⁰

En ce qui concerne Anthony McCall, la « partition » pourrait être celle-là : en premier lieu, la bande filmique, le « texte » au sens strict, qui ne contient qu'une animation – la ligne qui dessine le cercle, et en second lieu, le faisceau – le vecteur de l'image projetée, ici valorisé en tant qu'élément sculptural. Enfin, nous retrouvons deux caractéristiques cruciales : le temps du déroulement de la séance, et son lieu – deux axes sur lesquels nous allons nous concentrer. Le souci consistera alors à problématiser ces deux notions, en particulier en ce qui concerne les difficultés qu'elles soulèvent en terme de restauration ou de conservation d'une pièce.

Conditions de projection

Lorsque l'on considère les différents critères de restauration pour des œuvres filmiques, une partie de la réflexion est vouée à définir quelle configuration du texte on vise à établir. Pour le film au sens classiquement établi on considère notamment le critère de la « première projection

¹³⁰ Anthony McCall interviewé par Mark Webber in *Shoot Shoot Shoot. The First Decade of the London Film-Makers' Co-operative & British Avant-Garde Film*, London, London, London Film-Makers' Cooperative, 2002, cité par Philippe-Alain Michaud, « Limelight. Le cinéma géométrique d'Anthony McCall », in *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'éclat, 2006, p. 152.

publique », ou celui de la « meilleure copie disponible », et ainsi de suite.¹³¹ Pour ce qui touche au film d'artiste ou expérimental, la question est semblable, mais elle comporte quelques nuances significatives. Dans l'analyse conduite sur les différentes configurations de l'œuvre, on doit en effet prendre également en considération ses conditions de présentation, souvent difficilement reproductibles. Ici, plusieurs facteurs devraient être distingués – des conditions *accessaires* (qui ne touchent que partiellement à des conditions de présentation) et des conditions *fondamentales*.

Examinons les conditions de présentation de *Line Describing a Cone*. La pièce est présentée pour la première fois en 1973 à l'Autumn Arts Festival, Flykingen Society for Contemporary Music and Arts à Stockholm, comme une surprise ajoutée à une série de performances que l'artiste devait produire *in situ*. C'est lors de cette première présentation publique de l'œuvre que McCall s'aperçoit du potentiel sensoriel de la pièce, jusque-là plutôt considérée comme une pure organisation conceptuelle. C'est en effet la première fois que l'artiste lui-même la découvre projetée.¹³² Le film sera montré par la suite, après une série de séances informelles chez des amis artistes, en 1974 à l'Artists Space à New York. Dans les années 1970s, la pièce, qui requiert de la matière opaque, dense et poussiéreuse pour rendre visible le cône de lumière,

¹³¹ Dans un article important sur la question, Eileen Bowser (« Alcuni principi di restauro del film », *Griffithiana*, n°4, 1991, pp. 57-63) indique notamment les instances suivantes : « volonté de l'auteur » ; « première projection publique » ; « présentation de l'état de la copie-témoin » ; « meilleure version » (au sens d'une meilleure version « exploitable »).

¹³² Ainsi, McCall, dans une interview avec Scott MacDonald (*A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley – Los Angeles – Oxford, University of California Press, 1992, p. 161) rappelle cette séance : « Carolee [Schneemann] and I had been invited to Flylkingen in Stockholm to do performances: I was still doing my fire performances at that time. I picked the film up at the lab the day I was leaving, threw it into the suitcase as I left, and had it tucked under my arm when I arrived in Stockholm. I hadn't seen it. I told people there about the film, and they arranged a screening. None of us knew what to expect, really. There was a polite audience of about thirty people. The room was darkened, the projector turned on, and the film began. I was astonished, mostly by the physical beauty of the shape that came into being. The film did all the things that I wanted it to do. I had anticipated that the audience would go about looking at it in a way that was quite different from looking at a picture on a screen. And I had expected to see a light beam shaped in space. But all that I'd expected seemed less important than what was going on in the room: the physical event seemed bigger than the idea. »

devait être présentée dans des endroits enfumés afin qu'elle marche dignement.¹³³ Ce sont les conditions de travail et d'exposition de l'époque qui rendent donc possible la monstration de la pièce.¹³⁴ La question de l'espace dans lequel la performance a lieu devient cruciale pour McCall. Ainsi, chaque présentation offre la possibilité de révéler des potentialités inédites de la pièce. Ce facteur de « révélation », avec toutes les connotations spirituelles que le mot comporte, est particulièrement visible dans le compte-rendu que l'artiste fait lui-même de la séance organisée conjointement par le Film Forum et le Collective for Living Cinema en 1974. Les deux institutions avaient décidé de présenter la pièce dans l'espace du Collective for Living Cinema, situé à l'époque dans l'Upper West Side, dans un espace d'une trentaine de mètres de long sur quinze de large, au plafond très haut. Dans cette situation, rappelle McCall, plus d'une centaine de personnes étaient présentes dans l'espace. Le projecteur était extraordinairement puissant (probablement doté d'une lampe xénon), produisant ainsi un cercle d'environ 3 mètres de hauteur. Face à la grandiloquence de la situation et à la sculpture de lumière ainsi produite, McCall déclare : « [*Line Describing a Cone*] ressemblait à un hymne ; il avait une qualité spirituelle – cela n'avait rien à voir avec l'œuvre que j'avais conçue consciemment. »¹³⁵ L'artiste ajoute à cette déclaration : « j'avais l'impression que c'était la première fois que je voyais le film. »¹³⁶

Les conditions de présentation ne sont nullement accessoires. Dans l'exemple que nous citons ici, ce sont bien les contingences de la projection qui révèlent quelque chose de l'œuvre à l'artiste lui-même, quelque chose qui va nécessairement au-delà de l'effet qu'il a consciemment imaginé. Les

¹³³ L'anecdote de la fumée de cigarette a été rapportée à plusieurs reprises par McCall lui-même, comme nous le verrons par la suite.

¹³⁴ Pour une description de l'activité des espaces artistiques alternatifs à New York dans la période on peut consulter la thèse de Pauline Chevalier, *Les Pratiques artistiques des espaces alternatifs à New York, Downtown, 1969-1980*, sous la direction d'Éric de Chassey, Tours, Université François Rabelais, 2010 – en particulier sur Artists Space voir p. 215 et ss. Le travail ne fait cependant pas mention de *Line Describing a Cone* et ne considère dans le détail aucune œuvre filmique.

¹³⁵ Scott MacDonald, *A Critical Cinema 2*, cit., p. 162.

¹³⁶ *Ibidem*.

conditions de présentation enrichissent la perception de la pièce, et en deviennent, selon un principe d'expérimentation (c'est-à-dire, selon les différentes configurations conçues tout au long de la vie de l'œuvre), une partie fondamentale.

En marges des conditions spatiales proprement dites (taille de la salle), on a insisté, à propos de *Line Describing a Cone*, sur l'une caractéristique des espaces de projection de l'époque – et notamment la possibilité pour les spectateurs de fumer à l'intérieur. Au moment du basculement des lois sur l'hygiène dans les espaces publics, les « Solid Light Films » ont été virtuellement condamnées à une invisibilité totale. Sur les difficultés de monstration de la pièce, McCall rappelle une séance de *Line Describing a Cone* en 1977 à la Malmö Konsthall en Suède. Immédiatement après le début de la séance, la sculpture de lumière est rendue presque totalement invisible à cause de l'absence de poussière ou de fumée dans l'espace. La tentative de l'artiste de revitaliser la pièce en s'allumant quelques cigarettes est vouée à l'échec : le gardiennage de la salle lui interdit de fumer.¹³⁷

Ainsi, la réflexion de l'artiste ne peut que s'orienter autour des conditions de visibilité de son œuvre, en rien universelles, mais bien soumises aux particularités des lieux où se déroulent les séances. La nature conceptuelle du film, qui constitue à première vue la partie prépondérante de l'œuvre en question, est désormais contaminée par l'irruption de questions

¹³⁷ « Three minutes came and went; then three more, then three more still. To my amazement, the beam of light that had always reliably presented itself in the space between the projector and the wall, failed to materialise. It simply was not there. Realising the problem, I raced out of the Konsthall, and across the road to a tobacconist, and hurried back into the projection space with three, lit, Swedish cigarettes in my mouth. I blew smoke into the air near the beams in an attempt to make them visible. This did help. However at that moment I was tapped on the shoulder. I turned round to find an angry-looking guard who confiscated the cigarettes and ordered me out of the room. So for the next fifteen minutes, an art audience drawn from the city of Malmö politely watched a three-dimensional projection that was absolutely invisible. If they were bored or disappointed, they didn't show it. » Mark Godrey; Anthony McCall, « Anthony McCall's *Line Describing a Cone* », *Tate Papers*, n° 8, automne 2007, <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/o8/anthony-mccall-line-describing-a-cone>>.

pratiques concernant sa propre mise en œuvre et mise en espace. Dans les années suivant sa création, ces conditions ont été relativement facilitées par les machines à fumée. Au-delà de la simple anecdote, qui intéresserait notamment une histoire idéale (qui reste à écrire)¹³⁸ des relations entre l'espace urbain et l'espace d'exposition (sans mentionner les œuvres produites) dans les années 1970, on peut considérer les implications théoriques que ce récit soulève. Dans son commentaire rétrospectif, c'est Anthony McCall lui-même qui s'aperçoit du changement crucial opéré par le passage de la fumée « d'environnement » à celle, produite artificiellement, de la *fog* ou *haze machine*. « J'imagine que mes films avaient l'air beaucoup plus 'conceptuels' à l'époque – on leur jetait un œil plus qu'on ne les regardait pour de bon »,¹³⁹ dira explicitement l'artiste à Mark Godfrey, en soulignant déjà ce clivage entre les différentes présentations de pièces que des décennies séparent.

Avec l'introduction systématique des machines, l'artiste se dira plus satisfait de leur apparence visuelle et volumétrique. Mais cette amélioration nous indique précisément la distance théorique qui s'est produite entre les deux configurations telles qu'elles se sont succédées dans le temps. Il y aurait donc, à partir du même matériau, deux versions de *Line Describing a Cone*, l'une (celle des années 1970s) éminemment conceptuelle, et l'autre plus généreuse du point de vue sensible. Sur ce dernier point, à l'épreuve du rôle central joué par la composante, pour ainsi dire, « sensorielle », il suffit de voir avec quelle précision McCall liste les diverses présentations, que les différentes machines permettent. L'éloge qu'il fait du « *hazer* » (ou « *haze machine* ») ou de la *fog machine* permet de comprendre l'attention qu'il porte à ces aspects. McCall rappelle avec une richesse de détails extrême les différentes situations dans lesquelles il a eu recours à ces deux machines –

¹³⁸ Quelques pistes d'investigation sur la décennie précédente ont été présentées dans l'ouvrage remarquable de Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, New Haven – London, Yale University Press, 2009.

¹³⁹ « I suspect that my films seemed to be far more 'conceptual' then – glimpsed rather than seen outright, perhaps. » Mark Godfrey ; Anthony McCall, « Anthony McCall's *Line Describing a Cone* », *op. cit.*

une fois passée la « première période de vie » de la pièce dans les années 1970s, période au cours de laquelle la matière opaque permettant de révéler le faisceau de projection était, pour ainsi dire, éminemment « environnementale ».

Après la (longue) pause artistique des années 1980, qui condamne à l'invisibilité les pièces historiques, McCall montre à nouveau, en 1990, à l'Anthology Film Archives de New York, *Line Describing a Cone*.¹⁴⁰ Pour cette séance, présentée dans le sous-sol de l'Anthology – et non dans la salle de cinéma – il utilise une machine à fumée particulièrement bruyante dont la présence est jugée par l'artiste excessivement dramatique.¹⁴¹ Le jet de fumée est en effet intermittent et accompagné d'un sifflement étourdissant. Toutefois, l'artiste continuera à utiliser l'appareil à différentes occasions, tout en prenant soin de réguler le jet par le biais d'un ventilateur – le but étant d'obtenir une matière uniforme. C'est cette configuration qui sera mise en œuvre (avec un *timer*) dans la présentation de l'exposition « Into the Light » en 2000 puis dans la section « Expanded Cinema » de « Shoot Shoot Shoot » à la Tate Modern (2002). C'est à ce moment-là que McCall découvre la « *haze machine* ». Contrairement à la *fog machine*, une bonne partie des *haze machines* fonctionne avec une solution à base d'eau. L'effet plastique est totalement différent de celui produit par la *fog machine*, qui est beaucoup plus épais et dense. La *haze machine* produit un brouillard uniforme, plus fin, et donne la possibilité de jouer subtilement avec les effets de lumière. Rétrospectivement, affirmera McCall, ces subtilités plastiques s'avèrent plus conformes au projet initial que les premières itérations des « Solid Light Films », soumises aux contraintes technologiques de l'époque.

¹⁴⁰ Le film fait partie d'une série de projections de films d'artistes (James Lee Byars, Joseph Beuys, John Baldessari, László Moholy-Nagy), et de films liés à Constantin Brancusi (dont *Brancusi's Sculpture Garden at Tîrgu Jiu* de Paul Sharits) organisée par L. Brandon Krall. La séance de *Line Describing a Cone* (avec *Conical Solid*) a eu lieu jeudi 29 novembre 1990 (reprise dimanche 2 décembre). McCall présenta, à la même occasion, *Four Projected Movements* (vendredi 30 novembre et samedi 1^{er} décembre).

¹⁴¹ Les indications sur les déroulements de ces séances se trouvent dans Mark Godfrey; Anthony McCall, « Anthony McCall's *Line Describing a Cone* », *op. cit.*

Ainsi, sur cette note *a posteriori*, les pièces de McCall s'affirment comme inévitablement soumises aux changements occasionnés par l'introduction d'outils technologiques plus sophistiqués. Le changement technologique introduit dans l'élaboration de la pièce ne répond pas uniquement à l'exigence de dépasser les contraintes qui auraient provoqué l'invisibilité des pièces. Pour reformuler le concept de manière éminemment pragmatique : ce n'est pas uniquement à cause du fait que les environnements poussiéreux et enfumés disparaissaient de l'horizon artistique que McCall se tourne vers d'autres outils pour produire la fumée artificielle. En intégrant ces nouvelles technologies à son travail original, il y découvre plutôt des caractéristiques inédites, qui modifient légèrement la nature de l'œuvre.

On se retrouve donc ici face à une œuvre nécessairement changeante, qui intègre des ajustements tout au long de son évolution. Pour reprendre la terminologie « philologique » proposée auparavant, nous dirons alors que *Line Describing a Cone*, comme les autres « Solid Light Films », est également un texte « instable », mais contrairement à certains exemples précédemment traités, son essentielle instabilité est localisée et souhaitée par l'artiste lui-même. De manière flagrante, les différentes configurations concernent à la fois l'appareillage technologique et les lieux du déroulement de la séance. C'est sur ce point que la question de la conservation rejoint celle de la restauration ainsi que les conditions de présentation de l'œuvre. Pour montrer *Line Describing a Cone*, Anthony McCall a très tôt élaboré une feuille d'instructions synthétique à l'usage du projectionniste, qui liste les différents équipements nécessaires à un déroulement correct de la séance. C'est à ce premier script que l'on se réfère chaque fois que l'on souhaite montrer le film. Toutefois, si l'on pousse, comme on vient de le faire, l'analyse des conditions de visibilité de l'œuvre, on se retrouve face à une complexité inédite : un scénario dans lequel l'appareillage technologique déployé n'est pas superflu mais touche, au contraire, à des questions centrales qui ont travaillé l'œuvre depuis sa genèse. Non seulement ces questions s'y trouvent à

nouveau évoquées mais elles sont également modifiées, discrètement, par les ajustements successifs opérés par l'artiste. Ainsi, dans ses différentes manifestations au cours du temps, *Line Describing a Cone* n'interroge pas seulement les conditions de monstration de l'œuvre (la séance filmique) mais, avec la distance qui a séparé les premières présentations et de celles d'aujourd'hui, elle réoriente de manière subtile, et décisive, ses propres enjeux.

Moveyhouse
(Claes Oldenburg, 1965)
Performance



On pourrait donc aisément affirmer, en suivant les indications de l'artiste, qu'au moins deux itérations de *Light Describing a Cone* sont à distinguer. Dans les années 1970s la pièce se comprend comme une expérience éminemment conceptuelle. Les conditions de visibilité du cône de lumière « suggèrent » la figure comme « suggérée » plus qu'elles ne permettent de la percevoir. Le geste se laisse ainsi inscrire, du moins partiellement, dans une tradition inaugurée, entre autres, par la performance de Claes Oldenburg, *Moveyhouse* (1965), qui propose une réécriture parodique de la séance de cinéma. Cette « sculpture de lumière, de temps, espace, etc., utilisant des matériaux vrais »,¹⁴² présentée à la Filmmakers' Cinematheque (à l'époque dans le sous-sol du Wurlitzer Building, 125 West 41st Street) en décembre 1965, reprend la situation de la séance cinématographique, tout en opérant, au sein de celle-ci, des inversions de rôles : les spectateurs restent debout alors que des figurants prennent leurs

¹⁴² « Sculpture in light, time and space, etc., using actual material ». Richard Kostelanetz, « The Discovery of Alternative Theater: Notes on Art Performances in New York City in the 1960s and 1970s », *Perspectives of New Music*, vol. 27, n° 1, hiver 1989, p. 146.

places et s'assoient dans la salle. Des cigarettes sont allumées, un projecteur tourne de manière intermittente, ne projetant rien d'autre qu'un cône de lumière – l'écran est dépourvu d'image. En dressant ce portrait carnavalesque et loufoque de la séance cinématographique, Oldenburg prend le soin d'en souligner les composantes fondamentales, mais par le biais de la caricature. *Line Describing a Cone* approche de son côté la question de la séance par le biais d'une rigueur conceptuelle rare. Les deux propositions partagent bien une volonté de renversement des conditions de la séance filmique, qui est une constante de la décennie 1960-1970. Mais au moment où McCall commence à travailler la forme sensible de son cône de lumière, c'est-à-dire à partir de la « deuxième phase » de *Line Describing a Cone* que l'on vient d'identifier, il se soustrait en partie aux implications de l'époque pour valoriser principalement des composantes proprement plastiques. Ce moment est peut-être idéalement anticipé par la séance au Collective for Living Cinema, celle de la « révélation », où le film est perçu par son auteur comme un « hymne ». L'appareillage technologique disponible, tout en participant de la monstration de la pièce, y modifie alors, sous le regard bienveillant de son auteur, son interprétation même.

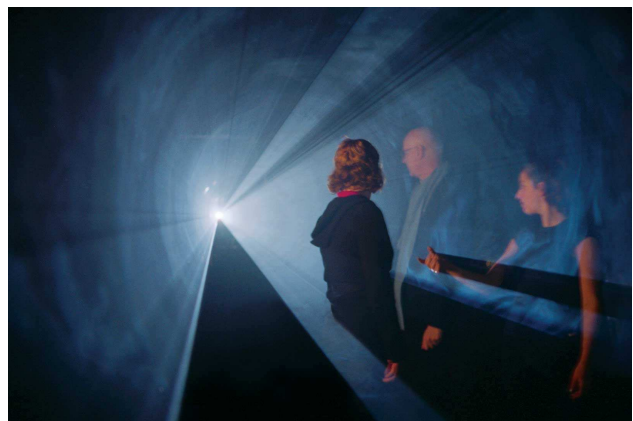
Performance, installation et théâtralité

Line Describing a Cone dévoile ainsi, au cours de ses configurations multiples, une complexité inédite du point de vue du dispositif (pourtant extrêmement réduit) et des conditions d'exposition. Pourtant, un autre point important reste à considérer. Si l'on observe l'œuvre sous l'angle de sa temporalité, on s'aperçoit rapidement de l'importance que cette composante a dans la présentation de l'œuvre. Envisagé dans sa nature temporelle, *Line Describing a Cone* adopte en effet le déroulement de la séance de cinéma. La pièce a exclusivement fonctionné selon le principe de la séance traditionnelle pendant toute la première phase de vie – dans les années 1970s. Ce n'est qu'à partir de 2001 qu'elle a pu être montrée en boucle, selon un hybride de séance et d'installation. La pièce, d'une durée de 30 minutes, démarrait et s'arrêtait à la fin de son cycle, pour reprendre au début après

une courte pause. Ce changement a fait objet d'une importante remise en question pour McCall, au moment de sa participation à l'exposition « Into the Light ». L'artiste a alors commenté ces deux situations. Le changement est d'abord envisagé comme un appauvrissement de l'expérience originelle du film – McCall paraît particulièrement mécontent du passage de la séance à la boucle. La séance « classique » avec son début et sa fin, permettait en effet de contrôler avec précision le développement de la sculpture de lumière – cette situation permettait notamment de suivre et, jusqu'à un certain point, de surveiller la distribution de la matière opaque dans l'air. L'intensité créée par l'expérience de la séance, qui réunit un groupe de personnes pendant une certaine unité de temps, n'est pas comparable à celle, plus « diluée », de l'installation. Dans cette situation, le public peut entrer à n'importe quel moment de la pièce en cours de déroulement, déstabilisant toute tension narrative (au sens large) produite par le film. Toutefois, après réflexion, l'apparent affaiblissement de l'effet de *Line Describing a Cone* est nuancé par l'artiste. Ces quelques caractéristiques spécifiques de la situation « installation », auparavant considérées comme un détournement de l'œuvre originelle, arrivent à corroborer quelques axes de réflexion chers à McCall.

Line Describing a Cone
(Anthony McCall, 1973)

Vue d'installation au Whitney
Museum of American Art. « Into
the Light: The Projected Image in
American Art 1964-1977 », 2001.



En parcourant les notes de l'artiste, quelques appréciations sur la seconde configuration temporelle de *Line Describing a Cone* surgissent. Quelques considérations, pratiques, concernent d'abord l'accessibilité de l'œuvre. McCall y affronte toutefois quelque chose de crucial : la relation au spectateur. Ce dernier subit en effet une torsion aux vastes implications

conceptuelles : il commence à s'apparenter au visiteur. L'artiste réalise alors que ce nouveau déroulement temporel permet en effet de regarder la pièce comme une sculpture.¹⁴³ Bien plus que lors d'une séance traditionnelle, la configuration en installation de *Line Describing a Cone* permet l'appréciation de quelques composantes plastiques autrement difficilement observables. D'abord considérée comme une aberration – une distorsion ou encore une déviation – de l'expérience originelle, la situation « installation » apparaît finalement à l'artiste comme une différente itération de la pièce ou, pour utiliser ses propres mots, « une autre version du film ».¹⁴⁴ Pour employer les catégories développées dans ce travail de recherche, nous dirions ici : « une variation » sur le thème de *Line Describing a Cone*. De manière flagrante, dans sa deuxième phase d'existence, la pièce dévoile quelque chose d'elle-même qui était implicite dès son origine. McCall dira que la « variation » du film présentée pour « Into the Light » en était une version « antithéâtrale ». Il n'est pas anodin de remarquer, dans les mots de McCall, le retour, peut-être inconscient, d'un mot popularisé dans les débats intellectuels de la fin des années 1960, notamment grâce à Michael Fried. La qualité « théâtrale » de l'art minimal était pour le critique son problème principal.¹⁴⁵ Dans son glissement temporel le mot perd peut-être, au moment où il est prononcé par McCall, ses implications théoriques du passé, et permet seulement de signifier le passage, certes décisif, dans la perception du cône de lumière comme une sculpture proprement dite, plutôt qu'une émanation d'une

¹⁴³ Nous reprenons ces considérations d'Anthony McCall lui-même dans « 'Line Describing a Cone' and Related Films », *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ « Le théâtre et la théâtralité livrent aujourd'hui une guerre non seulement à la peinture moderniste [...] mais à l'art lui-même – et dans la mesure où les différentes expressions artistiques peuvent être qualifiées de modernistes, à la sensibilité moderniste elle-même. » Michael Fried, « Art et objectivité » [1967], in *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. F. Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007. Nous reviendrons plus loin sur quelques questions suscitées par l'article de Fried. Pour l'instant, nous nous limitons à signaler au moins deux réfutations importantes à « Art et objectivité », l'une par Jean-Pierre Criqui (« Trictrac pour Tony Smith » [1986], *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002), l'autre par Patricia Falguières, « Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XX^e siècle », *Le Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 101, automne 2007.

projection filmique – pour laquelle l’accent serait posé sur le déroulement temporel et sur l’aspect performatif.

Le surgissement du terme « théâtralité », bien qu’ancré ici sur des positions véritablement pragmatiques, s’offre donc comme une réminiscence d’un débat dans lequel McCall s’inscrit à plus d’un titre. Si l’on considère dans une perspective théorique plus large le moment dans lequel l’œuvre de McCall apparaît et circule, on s’aperçoit du fait que ses pièces – et *Line Describing a Cone* en est un exemple éloquent – se situent de manière ambiguë entre modernisme et minimalisme. On y retrouve en effet à la fois une attention portée aux propriétés spécifiques du support filmique (avec tout son appareillage technologique) – question fondamentale du modernisme, et un questionnement radical concernant les conditions d’exposition et de présentation des œuvres - lieu d’élection de l’art minimal.

Sur quelques enjeux théoriques de l’analyse des matériaux

Si nous évoquons brièvement ces distinctions qui concerneraient, à première vue, le domaine du spéculatif, c’est parce que nous sommes persuadés qu’une analyse conduite du point de vue de la conservation et de la restauration des œuvres permet l’accès au noyau théorique des pièces, sans cependant abandonner l’idée de l’œuvre comme artefact traversé par le temps. Autrement dit : en approchant, de manière analytique, les problématiques qui surgissent de l’existence matérielle des objets, nous touchons de manière sensible les problématiques théoriques qui informent, suscitent, ou travaillent les œuvres en question. Dans le cas d’Anthony McCall, nous avons pu remarquer comment notamment le déploiement d’un appareillage technologique différent (l’introduction de la machine à fumée), ainsi que la production d’une « variation » discrète autour du développement temporel de la pièce (de la performance à l’installation), contribuent à produire deux pièces qui présentent des différences significatives sur le plan théorique.

Dans sa première manifestation, *Line Describing a Cone* répond directement aux soucis théoriques qui traversent la période où elle est réalisée. Les nombreux « renversements épistémologiques », pour employer l'expression de Philippe-Alain Michaud, de la pièce de McCall touchent effectivement des sujets centraux de l'art de l'époque.¹⁴⁶ On remarque notamment la substitution de l'espace de la galerie à celui de la salle de cinéma, la relativisation de la place du spectateur, ainsi que la critique radicale de la finalité de l'expérience filmique. En abolissant l'écran, McCall destitue en effet l'image projetée, afin de mettre en évidence le phénomène même de la projection. Ce dernier point est particulièrement important : il résonne directement avec les questions de présentation des pièces caractéristiques de l'art minimal. Ce n'est donc pas un hasard si, quelques années avant McCall (1969), un autre cinéaste et artiste, Paul Sharits, compare, dans l'œuvre du sculpteur Carl Andre, le geste de l'abolition de l'écran à la disparition du socle.¹⁴⁷ Mais ces opérations de renversement, qui émanent effectivement d'une réflexion précise relative à la théorie de l'art telle qu'elle s'exprime à l'époque de la réalisation de *Line Describing a Cone*, sont nuancées par les présentations plus tardives de la pièce. En accentuant par les améliorations technologiques la dimension sculpturale, McCall corrige graduellement sa cible, de plus en plus marquée polémiquement (les conditions de présentation du film), à la faveur d'une expérience sensible apparemment émancipée du contexte de sa genèse. *Line Describing a Cone* apparaît alors, dans sa seconde manifestation, comme un « hymne » moderniste – forcément problématique.

¹⁴⁶ Philippe Alain Michaud, « Limelight. Le cinéma géométrique d'Anthony McCall », in *Sketches. Histoire de l'art, cinéma, op. cit.*, p. 143.

¹⁴⁷ « and carl andre: placing the 'representation' on the ground plane, where it would go if unaided, is an assertion of the probability that 'it' s 'fitting' that humanly generated forms and 'ideas' can be coincidental to their 'natural' locations. Should the 'screen', let alone 'the image projection', be a wall or on a wall? » [*sic*] Nous respectons ici, dans la citation, les conventions typographiques employées par Sharits.

Le passage est issu d'une note datée du 5 avril 1969 et tirée de Paul Sharits, « – UR(j)N(ul)S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:ECTIONED(A)(LYSIS)JO:'1968-70' », *Film Culture*, n° 65-66, 1978, p. 11

Dans un texte relatif à une œuvre d'art contemporain (mais qui curieusement ne mentionne pas Anthony McCall – l'analyse étant conduite sur Tony Oursler), l'historien de l'art T. J. Clark identifie dans la vapeur l'un des motifs saillants du moderne. Signe de l'évanescence et de la dispersion, celle-ci se dévoile aussi en tant qu'image du pouvoir : « la vapeur pouvait être exploitée ; la vapeur pouvait être comprimée. La vapeur était à l'origine du monde des machines ».148 Cette valeur accordée à la vapeur est particulièrement sensible dans la peinture moderne où elle agit comme « métaphore de l'apparence ».149 En faisant se télescoper des stratégies minimalistes dans l'organisation formelle d'un motif explicitement moderne, McCall produit, dans cette seconde version de *Line Describing a Cone*, une conciliation possible entre deux systèmes antithétiques. Une analyse conduite par les matériaux qui composent l'œuvre nous amène ainsi à travailler directement les enjeux théoriques qui ont suscité ou accompagné la pièce dès sa parution, enjeux régulièrement réorientés avec le temps.

Variations, partitions, exécutions

Dans l'exemple considéré au moins deux choses nous paraissent fondamentales : d'un côté *Line Describing a Cone* invite à reconsidérer les différentes composantes qui constituent la « situation séance » ; de l'autre, dans sa volonté analytique, le film invente un nouveau modèle de monstration qui s'apparente – dans sa première configuration – à la performance (avec les aléas qui en sont la caractéristique), et, dans sa seconde variation (à partir de l'exposition « Into the Light »), à l'installation. Cette tension entre deux modèles est au centre de notre investigation, et renoue les liens avec ce que l'on a nommé précédemment « variations » sur le thème du film. Ces variations se présentent comme essentiellement de double

¹⁴⁸ « Steam could be harnessed; steam could be compressed. Steam was what initially made the machine world possible. » T. J. Clark, « Modernism, Postmodernism, and Steam », *October*, vol. 100, printemps 2002, p. 157.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 159. Le tableau commenté dans le texte de Clark est *Le Chemin de fer* (1873) d'Edouard Manet (huile sur toile, 93 x 112 cm, National Gallery of Art, Washington DC).

nature : spatiales ou temporelles. Le travail sur ces deux composantes sera à l'origine, dans l'œuvre de McCall, de situations-limites par rapport aux caractéristiques des œuvres filmiques.

Deux ans après la création de *Line Describing a Cone*, McCall réalise une pièce conçue comme un film, mais entièrement dépourvue de matérielliculaire. *Long Film for Ambient Light* ne fait recours ni à une caméra, ni à une bande de pellicule, ni à un projecteur. C'est une pièce conçue pour les qualités essentielles de la projection, ici réparties sans se soucier des supports et des technologies canoniques : l'espace, la lumière, la durée. On ne peut pas non plus évoquer à propos de cette pièce quelque élément « performatif » que ce soit, puisqu'aucune action n'y est effectivement menée – McCall lui-même lui associe un intérêt pour la réduction systématique de la performance.¹⁵⁰

La genèse de la pièce correspond à la possibilité offerte à l'artiste d'utiliser un espace pour la durée de deux journées consécutives. La Clocktower gérait à l'époque (1975) l'espace Idea Warehouse (situé sur Reade Street) et l'artiste, convié à une exposition collective dont l'espace était alternativement occupé par chaque artiste invité, décide d'investir ce lieu spécifique en proposant l'orchestration de quelques éléments très simples : une ampoule placée au centre de la pièce et des fenêtres masquées par du papier de diffusion. La durée de la pièce est de 24 heures. Elle a été par la suite remontrée à quelques reprises, dans différents lieux et espaces. De manière analogue à ce qui apparaissait dans *Line Describing a Cone*, *Long Film for Ambient Light* est suscitée par un espace préexistant ou générique, mais la pièce n'est pas exclusivement conçue pour lui. Au vu de sa nature conceptuelle, elle peut être reproduite et rejouée ailleurs, dans d'autres configurations spatiales. Si nous évoquons cette pièce dans un contexte où nous sommes censés nous intéresser à la conservation et à la restauration d'œuvres filmiques, ce n'est pas par goût du paradoxe. C'est qu'il nous semble important de rappeler comment l'attention portée par les artistes aux

¹⁵⁰ Anthony McCall, « Two Statements », in P. Adams Sitney (éd.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York, New York University Press, 1978, p. 252.

caractéristiques spécifiques du film les a amené à s'éloigner considérablement du matériel filmique lui-même.¹⁵¹ Ici, la nature conceptuelle de l'œuvre et ses caractéristiques virtuellement interchangeables, nous ramènent à l'idée de partition (ou de script) et de son exécution – idée que l'on a pu évoquer pour McCall et ses « Solid Light Films ».

Ce modèle de partition/exécution est curieusement présent dans toute la période que nous interrogeons du point de vue de la restauration et de la muséologie (au sens des conditions de présentation des œuvres). C'est peut-être être le paradigme le plus approprié pour les œuvres que nous sommes en train d'analyser. Ceci est particulièrement sensible lorsque l'on touche à des films-performance, mais la pertinence de ce modèle pourrait aller au-delà de l'analyse des œuvres. Le diptyque conceptuel partition/exécution pourrait s'avérer opérationnel dans le champ de la conservation des œuvres d'art. En effet, du point de vue de la préservation, quelques hypothèses ont été émises sur la valeur heuristique de ce même modèle. La répétition des performances serait en effet l'une des stratégies permettant d'assurer la survivance des pièces. Si l'on considère la conservation des matériaux, le fait de reproduire des performances donne en effet à voir l'état de dégradation des composants matériels d'une pièce. Cette situation est fort utile notamment si l'artiste est toujours vivant, et peut ainsi agir directement sur cet aspect.

L'effet de répétition fait toutefois surgir certaines interrogations, particulièrement si l'on considère les questions liées à la reproductibilité des œuvres que l'on a examinées précédemment. L'opération de répétition dément-elle de fait la présence de l'original ? Sur ce point, quelques pistes d'investigation ont été proposées dans un article du conservateur du Carnegie Museum of Art (Pittsburgh), William A. Real. Au cours de son

¹⁵¹ Ce mouvement s'inscrit dans le contexte spécifique de l'art américain (et du film expérimental des années 1970). Pour une analyse plus détaillée sur ce sujet, on peut consulter les travaux de Jonathan Walley, et notamment son article « The Material of Film and the Idea of Cinema Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film », in *October*, vol. 103, 2003.

argumentation, on trouve une suggestion basée sur quelques exemples historiques ; en particulier, la pratique de la copie de textes latins par les moines au Moyen-âge, prouve que la répétition se fait l'« adjuvante » des enjeux de conservation. L'authenticité du texte latin est bien conservée dans la copie. En s'appuyant sur cet exemple, il essaie d'établir une corrélation entre les œuvres dont il est en train de traiter (notamment des installations vidéo ou multimédia) et des pratiques anciennes. En dernière instance, l'auteur poursuit son argument jusqu'à effectivement proposer que « l'authenticité persiste même au moment où l'original disparaît ».¹⁵² La conclusion paraît encore plus pertinente si on l'applique à l'objet filmique, où la « copie » est effectivement le véhicule de sa propre transmission, le film étant soumis au régime *allographique*. Les artistes qui ont essayé d'articuler cette dialectique entre œuvre unique et répétition de la pièce sont nombreux. Si les œuvres qui relèvent de la performance sont « susceptibles, par itération, d'un mode d'existence intermédiaire entre le régime autographique et le régime allographique »,¹⁵³ la présence du film comme matériau de départ ne peut que complexifier ce scénario.

Le cas d'Anthony McCall est flagrant car, à chaque installation de *Line Describing a Cone*, on peut observer des ajustements qui ont permis la « stabilisation » de la pièce – comme la séance « monumentale » du Collective for Living Cinema avec le Film Forum. Mais McCall a également réalisé, à différentes reprises, des itérations d'œuvres plus conceptuelles. Notamment *Long Film for Ambient Light*, exemple paradoxal d'une œuvre filmique sans bande pelliculaire qui a été recréée à différentes occasions. Mais rien n'est probablement plus parlant qu'une situation singulière qui a permis de revoir les « Solid Light Films » ces dernières années. En 2010, l'espace alternatif de projection Light Industry se trouve à un moment de transition. Des conditions matérielles pour montrer les œuvres de McCall

¹⁵² William A. Real « Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art », *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 40, n° 3, automne-hiver 2001, p. 218.

¹⁵³ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art I. Immanence et transcendance* [1994], *op. cit.*, p. 111.

surgissent de manière inattendue : face à l'obligation de quitter l'espace qu'ils occupent, les organisateurs, Thomas Beard et Ed Halter, sensibles au *genius loci* de leur propre espace retrouvent les conditions de présentation originaires des pièces de McCall.¹⁵⁴ La taille conséquente de l'espace, ainsi que la présence de poussière due à l'imminent abandon du lieu, font revivre les coordonnées spatiales caractéristiques des toutes premières présentations des œuvres.

Les pièces dont on traite, parfois directement à partir de leurs itérations, nous indiquent les paradoxes et la faiblesse d'une approche théorique systématique. Les œuvres nous invitent à regarder les failles de la théorie – il s'agit finalement d'une invitation au doute.

Transmission : quelle dynamique ?

La tâche de la conservation appliquée à ces objets de nature instable ou plutôt changeante, est compliquée par les différentes composantes de l'œuvre. Les installations de McCall nous servent ici de porte d'entrée pour les deux axes que l'on tente de développer ici, et qui constituent les conditions de présentation de l'œuvre. Il est en effet indispensable de nous soumettre à cet exercice intellectuel qui consiste à diviser et classer les

¹⁵⁴ Il est curieux de trouver dans cette conversation entre les deux organisateurs, Ed Halter et Thomas Beard, la même anecdote relatée par Anthony McCall :

« E[d]H[alter] We can maneuver very quickly. One example of that—well it's not responding to the climate, but it was responding to the event. We had to suddenly leave our old space, earlier than expected. So we had to literally take down the space, take down the screen—

T[homas]B[eard] Destroy the screen—

EH Destroy everything, and so it was just a giant open space, filled with dust. And then we thought, Oh! Perfect time to show Anthony McCall's Solid Light films, the early ones that never got shown! They were permutations of Line Describing a Cone which we had read about. We contacted him: 'Do you have them, can we do it?' He got back to us and within a week we were showing them. It was a fantastic show, and it was specific—it could only have happened in that space, in the way that we did it. They were enormous. He explained that when he showed these films originally, there were no smoke machines—they didn't exist—so, he depended on the fact that many of the lofts were dusty, and people were smoking. » Alex Zafiris, «Rocks and Gravel: Light Industry », in *Bomb*, 30 avril 2012, <<http://bombmagazine.org/article/6560/rocks-and-gravel-light-industry>>.

différents ordres de problèmes. D'un point de vue historique, la présentation des pièces est ancrée dans une logique spatiale spécifique, liée aux contingences de l'époque. Ces contingences sont à première vue superflues. Elles ont cependant nourri la réflexion théorique des artistes. La logique de déplacement offerte par *Line Describing a Cone*, qui invite à reconsidérer le dispositif cinématographique en focalisant, entre autres, l'attention du spectateur sur les composantes de la projection cinématographique, est le produit d'une opération théorique précise. Interviewé par Mark Godfrey, McCall, faisant référence à l'une des œuvres conçues à cette période, a affirmé: « *Long Film for Four Projectors* a été fait au moment où le cinéma avait l'air monolithique et des pratiques comme les miennes avaient l'air antagoniste. ».¹⁵⁵ Les questions qui concernent donc le lieu ou les modalités de projection se situent seulement partiellement à la marge des questions de conservation.

Toutefois, si nous soulignons ici ces aspects, ce n'est certainement pas pour en tirer une forme de purisme naïf, qui verrait dans les premières manifestations des pièces les seules configurations véritablement légitimes. Bien au contraire, l'effort de l'analyse sert à comprendre jusqu'à quel point il est possible de reproduire correctement, au vu du temps qui sépare la production de la pièce et ses présentations récentes, une œuvre comme celle-ci. Nous avançons ici graduellement l'hypothèse que les déplacements et les multiples itérations des pièces comme celles de McCall contiennent en elles-mêmes la possibilité d'assurer la transmission de l'œuvre. La tentative de compréhension des possibilités de transmission des œuvres en vue de leur postérité est l'un des enjeux de cette recherche, et, dans l'impossibilité de reproduire de manière fidèle la totalité des composantes d'une œuvre, ce travail s'articule autour d'un choix difficile. La sélection est l'opération qui demande une réflexion à plusieurs niveaux : quelles sont les caractéristiques, les spécificités qui posent problème à la transmission ? Pour certains objets,

¹⁵⁵ « *Long Film for Four Projectors* was made at a moment when cinema seemed monolithic and practices like mine were, to some degree, oppositional. » Mark Godfrey, « Light Years », in *Frieze*, n° 99, mai 2006.

la limite entre l'aberration et la légitimité est un objet de débat épineux. C'est à cet égard qu'il faut mobiliser des notions d'ordre conceptuel, et les évaluer sur des bases historiques et matérielles.

La conservatrice de la Tate Modern, Pip Laurenson a su réorienter la question en insistant sur la différence entre installations contemporaines et œuvres d'art anciennes :

Reflétant l'éloignement dont l'art contemporain fait preuve à l'égard des objets matériels, le rôle du conservateur prend désormais en charge une notion plus large de la préservation et du soin. La conservation ne se focalise plus sur des interventions qui tentent de réparer les objets artistiques ; elle prend en compte la documentation, le fait de déterminer quel type de transformation est acceptable et organise ces transformations.¹⁵⁶

Laurenson résume synthétiquement les tâches principales pour la transmission d'une œuvre. Notons ici, au passage, qu'elle prend le soin de souligner comment l'activité de conservation ne peut, dans ses stratégies, que réfléchir des tendances inscrites dans l'art de son propre temps. Cette remarque, qui surgit dans le texte cité comme une évidence, peut être conceptuellement fondée. C'est ce que nous avons tenté d'esquisser plus haut, en évoquant la différence entre l'approche philologique au sens canonique et la philologie d'auteur : les différentes complexités des nouveaux « textes » nous amènent à trouver de nouvelles méthodologies. Un autre point dans les propos de Laurenson résonne avec la méthodologie que nous avons jusque-là adoptée : l'idée que la conservation ne se résume plus seulement à une intervention sur la matière et que cette activité concerne l'œuvre dans sa

¹⁵⁶ « Reflecting the move in contemporary art away from the material object, the conservator's role now encompasses a broader notion of preservation and care. Conservation is no longer focused on intervening to repair an art object; it is now concerned with documentation and determining what change is acceptable and managing those changes. » Pip Laurenson, « Developing Strategies for the Conservation of Installation Incorporating Time-Based Media with Reference to Gary Hill's *Between Cinema and a Hard Place* », in *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 40, n° 3, 2001, p. 260.

totalité. Dans le passage cité on retient notamment l'importance de la documentation dans ce processus, et on remarque la nécessité de prendre en compte les changements nécessaires à la transmission d'une œuvre.

Dans une autre intervention, Laurensen est revenue sur ses positions en s'appuyant sur l'ouvrage de Salvador Muñoz Viñaz, *Contemporary Theory of Conservation*.¹⁵⁷ Commentant un extrait du texte, Laurensen insiste résolument sur les conditions d'intégrité physique et leur relation à l'idée de perte de leur authenticité : « pour la plupart des objets d'art traditionnels, minimiser le changement de l'œuvre physique signifie minimiser la perte, tout comme la perte compromet l'intégrité (physique) d'un objet unique ». ¹⁵⁸ Cette manière de minimiser la perte serait considérée comme résolument archaïque, et impossible à importer dans le champ de création contemporain. Nous nous engageons ici à nuancer les positions qui opposeraient la théorie de la conservation et de la restauration de la production contemporaine et les disciplines vouées au passé. Si nous nous sommes tournés, dès le début, vers la théorie de la restauration classique c'est aussi pour en contester la pertinence dans le domaine qui nous intéresse – ce qui n'équivaut pas forcément à dire que nous n'en partageons pas les principes de fond. Nous avons déjà pu remarquer combien certaines suggestions issues de disciplines à première vue éloignées trouvent une pertinence dans notre contexte. Nous retenons toutefois une indication précieuse : la qualité nécessairement dynamique d'une discipline qui s'intéressera spécifiquement au film d'artiste et expérimental. Comme on a pu l'observer dans l'œuvre de McCall, et comme on le verra également par la suite, on peut toujours distinguer deux étapes d'intervention : la partition entre matérialité (support) et appareillage technique (dispositif de projection). On traitera ici séparément les deux aspects mais cette tentative de séparation n'est perceptible

¹⁵⁷ Voir Salvador Muñoz Viñaz, *Contemporary Theory of Conservation*, Amsterdam, Elsevier, 2005.

¹⁵⁸ « For the majority of traditional art objects, minimising change to the physical work means minimizing loss, where loss is understood as compromising the (physical) integrity of a unique object », Pip Laurensen, « Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations », in *Tate Papers*, n° 6, automne 2006, <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06>>.

qu'imaginativement – en vérité, les relations concrètes entre les deux sont plus sophistiquées que cela.

Matière et dispositif

Les « Solid Light Films » d'Anthony McCall permettent de saisir à quel point la matière et le dispositif sont étroitement liés. Récemment, six films de cette série ont été restaurés par la Tate Modern, qui en a confié les travaux au restaurateur Bill Brand. Nous avons déjà rendu compte des caractéristiques conceptuelles des pièces, ainsi que des aspects cruciaux du détournement décisif du dispositif cinématographique classique. Or, si l'on observe de près ces objets, l'on s'aperçoit du fait que, au-delà des caractéristiques théoriques et des schémas d'installation dont on a discuté, une partie sensible est également présente dans l'œuvre. Cette organisation conceptuelle, relevant tout de même du statut d'objet d'art, est soumise aux lois du « monde sublunaire » comme n'importe quel artefact terrestre.

En regardant le type de film utilisé pour la réalisation des « Solid Light Films » comme *Line Describing a Cone*, on remarque la densité caractéristique du fond noir des images. Afin de faire ressurgir de manière nette la sculpture de lumière dans l'espace de projection, ce contraste exacerbé entre dessin lumineux et obscurité du fond est nécessaire. Or, cet aspect fondamental pour la réussite de la performance a souvent été oublié dans les commentaires qui produits par la suite. Dans les années 1970, McCall a effectivement tiré le film sur de la pellicule 16mm inversible, ce qui a produit un contraste beaucoup plus élevé lors de la projection. Au moment de la restauration, l'un des enjeux a consisté à retrouver cette relation polarisée entre la ligne dessinée et le fond sur lequel la figure se développe.

Un autre aspect tout aussi important concerne un élément peu considéré dans l'analyse de ce genre d'œuvre, car il n'intéresse pas « l'image » mais spécifiquement le « support ». Pour *Long Film for Four Projectors* (1974) ainsi que *Four Projected Movements* (1975), deux autres pièces qui

prévoient l'emploi de plusieurs projecteurs, le choix du support se révèle particulièrement indispensable au fonctionnement. Comme la même bande filmique doit être projetée en suivant alternativement quatre orientations différentes, les films nécessitent d'être impérativement tirés sur de la pellicule 16mm perforée des deux côtés.¹⁵⁹ Ainsi, un élément qui à première vue pourrait paraître anodin au sein de l'organisation conceptuelle de la pièce s'avère bien au contraire fondamental – le ruban perforé des deux côtés permet la monstration de la pièce. Il est vraisemblablement à l'origine de la réalisation de celle-ci. Dans ce cas, le support serait responsable de l'organisation spatiale de la pièce. Dans ses notes autour de *Long Film for Four Projectors*, Anthony McCall revient précisément sur cet aspect. En décrivant la structure « à épisodes » de la pièce, McCall souligne la composition relativement simple de l'œuvre : la base est fournie par la répétition en projection de quatre bobines de 45 minutes de long, une bobine par projecteur. Pour le déroulement de la pièce, ces quatre bobines sont soumises à une série de permutations, qui s'achèvent après 8 changements de bobines dans les projecteurs. Ce système est en effet suggéré par la nature même du matériau filmique :

Les permutations ont à voir avec la nature du ruban filmique et sa relation avec le projecteur. Les photogrammes, qui défilent à vingt-quatre images par seconde, sont organisés de manière séquentielle sur un ruban plat. C'est ce ruban qui passe dans le projecteur, puis par la lampe du projecteur, à une vitesse égale. La lumière de la lampe traverse ainsi chaque photogramme, et l'objectif projette sur l'écran une version agrandie de l'image. Maintenant, si cette image est celle d'une personne, d'un endroit ou un texte écrit, elle comporte forcément un sens précis, ce ruban filmique possède un envers et un endroit. Imaginons par exemple une séquence qui montrerait disons une femme qui marche en portant une affiche avec des choses écrites dessus. On verra tout de suite qu'il y a un problème si le texte de cette

¹⁵⁹ Sur quelques questions relatives à la restauration des films de Anthony McCall, nous nous permettons de renvoyer à Enrico Camporesi, « Bill Brand: Archive Instinct », in *Moving Image Review & Art Journal*, vol. 3, n°1, 2014, pp. 82-93.

affiche est inversé comme sur un miroir; l'impression sera encore accentuée si le personnage féminin apparaît à l'envers, ou marche en arrière, même si l'écriture demeure lisible. Et ce sera encore pire si elle est à l'envers, marche en arrière et porte une affiche illisible.¹⁶⁰

Ces dernières remarques ne concernent toutefois que des films pour lesquels le sujet est figuratif – dans ce cas, les inversions de sens de projection seraient flagrantes. Toutefois, si l'on considère uniquement les caractéristiques matérielles, ces remarques perdent nécessairement leur valeur. Ainsi comme le rappelle l'artiste, « le projecteur lui-même est plutôt indifférent envers tout ça ».¹⁶¹ Les mécaniques de projection, pour un film muet 16mm, permettent la permutation de la bande pelliculaire selon deux directions (de la tête à la queue de la bobine et à l'envers) et en deux sens (l'image peut être vue des deux côtés). Un élément intimement lié à la nature matérielle du support utilisé est ainsi également inscrit dans l'organisation spatiale de la pièce. Réagissant sur la difficulté à discerner entre les deux éléments, ou plutôt sur une interaction constante et féconde entre eux, McCall lie dans une interview réalisée en 2005 les spécificités du support et le dispositif de projection au déroulement de la pièce en question. Sollicité par des questions relatives à la « structure épisodique » de ses pièces des années 1970, McCall affirme résolument que le rythme de la pièce découle des pauses entre la projection de deux bobines.¹⁶² De cette manière, l'artiste précise la

¹⁶⁰ « The permutations have to do with the nature of a strip of film and its relationship to the film projector. Film frames, twenty-four still images per second, are arranged sequentially down a flat strip. This strip is drawn through the projector gate and past the projector lamp, at an even speed. The light from the lamp passes through each frame, and a lens throws an enlarged version of the image onto the screen. Now, if the image is of a person or place or a written caption, there is a correct way round, and a right way up, for the film strip. For instance, imagine a film sequence that shows, say, a woman walking along carrying a written placard. It will be apparent that something is wrong if the writing on her placard looks like mirror writing; it will seem even worse if she is upside down and walking backward, even if the writing is legible. It will be worse still if she is upside down, walking backward, and carrying mirror writing. » Anthony McCall, « *Line Describing a Cone* and related films », *op. cit.*, p. 54.

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² « With 16mm films like *Four Projected Movements* or *Long Film for Four Projectors* those moments in between reels become the rhythm of the piece. » Graham Ellard ; Stephen

relation entre l'organisation spatiale et temporelle de la pièce, à travers un détail relatif au support. C'est sans doute pour rappeler la centralité de ces éléments constitutifs du matériau filmique que McCall revient sur une condition de monstration essentielle pour *Long Film for Four Projectors*. Les instructions de projection suivent une sorte de partition idéale ; lorsqu'une bobine s'écoule, les projectionnistes doivent allumer les petites lumières de travail afin de monter la bobine suivante sur chaque poste. Ainsi la séance est ponctuée par ces moments de pause entre les projections. Ces moments n'ont pas seulement une fonction pragmatique (donner aux projectionnistes les conditions de visibilité nécessaires pour travailler) ; les pauses orientent également l'attention du spectateur vers l'acte de projection lui-même, en permettant de comprendre l'implication du dispositif dans la mise en œuvre de la séance.

Une double attention est ainsi portée, dans ce type d'œuvres, à la fois sur le matériau pelliculaire et sur les composantes fondamentales du moment de la projection. Nous avons déjà eu la possibilité de remarquer comment, dans une œuvre articulée sur le moment de la projection comme *Line Describing a Cone*, le choix du support et de ses caractéristiques spécifiques (la densité du noir de la pellicule inversible, ainsi que les perforations de chaque côté) semble crucial. Cette remarque nous indique une voie, que nous essaierons par la suite de problématiser. Nous avons décidé de traiter d'abord, dans notre répartition phénoménologique du film expérimental et du film d'artiste, des conditions inhérentes au déroulement temporel de la séance, ainsi que de son organisation spatiale. Cette méthode nous permet de subdiviser ultérieurement les problématiques liées à la conservation de cette catégorie d'œuvres, et de relever l'importance, parfois conjointe, de deux instances distinctes : l'évènement (relatif au phénomène de la projection) et le lieu (au sens de l'organisation spatiale de la pièce). Ces deux instances, bien que conceptuellement réparties, peuvent alors être soulignées alternativement de manière programmatique. La place centrale que l'on

Johnstone, « Conversation: Anthony McCall Studio, NewYork, 3 March 2005 », in *Anthony McCall. Notebooks and Conversations*, Farnham, Lund Humphries, 2015, p. 87.

accorde à ces deux caractéristiques est telle à cause de leur importance dans la genèse des œuvres. Nous retrouvons ici une caractéristique centrale qui distingue, dans le champ de la conservation et de la restauration, le film expérimental ou le film d'artiste du film au sens canonique. C'est cette différence phénoménologique qui nous amène à un idéal retournement épistémologique. Au lieu de considérer le film d'abord en tant que support, nous avons retracé, selon le modèle de la partition/exécution, ses conditions de présentation. Nous aurons par ailleurs la possibilité de voir que les défis dans ce contexte sont nombreux, et qu'ils ouvrent le champ à une discipline nécessairement dynamique. Lors d'une interview récente, un archiviste de l'Anthology Film Archives, John Klacsmann, c'est ainsi exprimé : « la préservation du film expérimental requiert des approches expérimentales ».¹⁶³ L'affirmation, non dépourvue d'un certain sens de l'humour, ne peut ici qu'être défendue. La méthode que nous essayons d'esquisser ici, dans ces principes fondamentaux, est au fond à l'image de l'inventivité qui nous est offerte par les objets choisis.

De la performance

On a ouvert cette section par l'analyse détaillée de *Line Describing a Cone* d'Anthony McCall, l'une des œuvres filmique le plus iconiques de la période que nous considérons. Les raisons qui nous ont amenés à en traiter dans le détail sont liées au fait que la pièce présente, de manière extrêmement dense, les deux caractéristiques fondamentales du film à laquelle nous nous intéressons. D'un côté nous avons observé le rôle central du moment de la séance lui-même, de l'autre nous avons souligné les importants développements de la mise en espace de l'oeuvre. C'est ainsi que nous avons proposée l'idée des « deux versions » de *Line Describing a Cone* – deux versions qui présentent deux manifestations sensibles relativement différentes. Nous retrouvons donc les tentatives taxinomiques esquissées plus

¹⁶³ « You have to take experimental approaches to preserve experimental film. » Federico Windhausen, « Spectrum Analysis: Discussing the Films of Paul Sharits with Bill Brand, Chris Hughes, John Klacsmann, and Andrew Lampert », *op. cit.*, p. 109.

haut. Ces dernières – proposées à l’occasion de l’analyse des textes « instables » de Jack Smith et Barbara Rubin, ou encore des « variations » pour installation de COSMIC RAY de Bruce Conner – reposent essentiellement sur la distinction, centrale, entre variante, version, ou encore variation. Dans cette taxonomie idéale on a tenté de mettre à profit les catégories critiques employées dans le lexique issu de la philologie littéraire, tout en y apportant quelques spécifications relatives au champ du film. Toutefois, les principes guides font parfois défaut lorsque l’on focalise l’attention sur des œuvres en apparence irréductiblement liées à la réalité concrète de leur production. Si l’on observe en effet le champ du film expérimental des années 1970, on trouve d’autres pièces qui posent également des problèmes d’ordre méthodologique et qui remettent en questions les catégories théoriques que l’on tente ici d’esquisser. Dans un souci de cohérence méthodologique, on laissera donc ici la place à une description d’objets spécifiques. Cet exercice, conduit au plus près des œuvres, orientera par la suite nos ajustements théoriques.

Un lieu, une projection : *Screening Room*

Un cas énigmatique et sophistiqué permettra de mettre à l’épreuve les distinctions auparavant proposées entre variantes, versions et variations : celui de Morgan Fisher. Fisher partage avec Anthony McCall de nombreux points. Tout comme l’artiste anglais, Fisher est l’auteur d’une œuvre sans cesse traversée par des questions théoriques. Chez lui, l’exercice intellectuel toutefois est toujours ancré, comme pour McCall, dans des réflexions extrêmement pragmatiques sur la présentation du travail. Ainsi Fisher, comme McCall, vise les composantes essentielles du dispositif cinématographique. Chez McCall toutefois cette volonté de réduire le dispositif à ses éléments fondamentaux – comme pour le faisceau de lumière dans la série « Solid Light Films » - vire vers une tendance à l’abstraction géométrique. Morgan Fisher produira également des films « abstraits », mais ce mot est à employer selon une orientation décidément conceptuelle. L’abstraction, dans son travail, se définit non par l’absence d’images

figuratives, mais par la radicalisation de stratégies autoréflexives calquées sur une certaine *doxa* moderniste. Dans une lettre ouverte à John G. Hanhardt, programmatiquement intitulée « Abstraction », il précise les enjeux de son investigation filmique :

Ce qui est automatiquement assuré en peinture, la documentation spontanée du processus de réalisation, la manifestation concrète de ce processus, n'est possible avec le film qu'en produisant des images de ce dernier. [...] L'ambition de mes films est de parvenir à une sorte d'auto-congruence, de rassembler l'image et l'objet, de faire un film qui expose chaque aspect de sa production, de la même façon que le fait une peinture abstraite.¹⁶⁴

En analysant son travail, nous serons amenés à préciser comment son œuvre questionne directement les deux axes que nous avons jusque-là esquissés : la performance et l'organisation spatiale. En nous concentrant sur les stratégies développées par l'artiste, tout en prenant le soin d'explicitier les caractéristiques techniques des pièces, nous retrouverons la même tension qui anime l'œuvre de McCall et qui se révèle au final comme un vaste champ d'investigation théorique : une dialectique flagrante entre des positions en accord avec les enjeux modernistes et d'autres qui virent avec décision vers l'art minimal ou conceptuel. Ce champ théorique se manifeste concrètement dans les objets considérés, nous permettant de nous débarrasser du schéma qui consisterait à regarder les œuvres dans leur réalité matérielle d'un côté, et via un discours théorique de l'autre. Nous verrons comment les pièces sont

¹⁶⁴ « What is secured in painting automatically, the self-documentation of making, the embodiment of making, is possible in film only by making pictures of it. [...] The ambition of my films is a kind of self-congruence, bringing image and object together, to make a film that shows you every material aspect of its making, just as an abstract painting does. » Morgan Fisher, « Abstraction », in Sabine Folie; Susanne Titz (éds.), *Morgan Fisher. Writings*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, p. 86. La lettre à Hanhardt est datée 28 septembre 2000, et elle a été retravaillée pour la publication en 2012.

L'artiste a commenté ce passage également dans une interview plus récente dans laquelle il a explicité clairement sa relation au modernisme en affirmant : « I think of self description as a form of modernism. » Enrico Camporesi ; Rinaldo Censi, « Single Takes and Great Complexities. A Conversation with Morgan Fisher », in *Millennium Film Journal*, n° 60, automne 2014, p. 89.

partiellement informées par des positions théoriques et comment, à leur tour, elles élaborent des positions ambiguës, qui compliquent tout paradigme schématique. En les observant à travers le prisme de leur conservation et de leur restauration, on pourra remarquer comment des questions théoriques surgissent depuis les caractéristiques matérielles propres aux œuvres. On soulignera également de quelle manière on peut à nouveau restituer, plusieurs années après leur réalisation et première présentation, une partie au moins de leur vitalité conceptuelle.

Screening Room
(Morgan Fisher, 1968-2012)
Film 16mm / nb / sil. / durée
variable



Revenons à Morgan Fisher. La première œuvre qui nous intéresse est intitulée, simplement, *Screening Room*. Ce film est « réalisé » pour la première fois en 1968 à l’occasion de la troisième édition de la Filmmaker’s Competition, à l’Université St Lawrence (à Canton dans l’état de New York). Comment une œuvre filmique peut-elle être réalisée « pour la première fois » ? Dire « pour la première fois » renvoie directement à la nature même de l’œuvre : elle a en effet été reproduite (ou produite, car il y a une certaine ambiguïté, comme on le verra) à plusieurs reprises. L’œuvre prend comme parti pris la coïncidence presque totale entre le contenu du film et son lieu de projection : le film consiste en un travelling qui parcourt les alentours de la salle où ce même film sera projeté. Lors du déroulement de la séance, dans la première partie du film, le spectateur s’aperçoit que la caméra suit à peu de

choses près le parcours qu'il a lui-même dû emprunter pour se rendre dans la salle où il se trouve. Dans un second temps, la caméra rentre dans la salle, qui dans le film est entièrement vide, alors que dans une « vraie » séance il devrait y avoir au moins quelques spectateurs. En visant la congruence totale entre le parcours restitué dans les images du film et son lieu de projection, la dernière partie du film prévoit un zoom sur l'écran jusqu'à ce que le rectangle du cadre coïncide avec celui de l'écran. On voit alors défiler l'amorce transparente de la fin de la bobine de sorte que ce que l'on regarde n'est rien d'autre que l'écran illuminé par la lumière du projecteur. Or, la particularité de ce film dérive du fait que l'œuvre peut être seulement projetée dans le lieu même où elle a été tournée, si bien que l'« idéation » du film repose sur un lien fort entre l'architecture de la salle et ce que l'on est en train de voir. Le moment de la séance serait alors le lieu de la rencontre entre le film comme matériau et l'espace pour lequel il a été conçu. Sur ce point, Fisher, qui s'est à plusieurs reprises exprimé de manière approfondie sur son propre travail, déclare :

Le film est *site-specific*, mais il peut exister selon différentes occurrences, autant d'occurrences qu'il y a d'espaces pour accueillir un film. La contradiction qui existe entre le fait que le film soit *site-specific* et ses différentes occurrences possibles est résolue par un tournage du film (je ne peux pas dire son « retournage ») rendu unique par l'endroit où il sera montré. En principe, toutes ces occurrences existent déjà, il s'agit simplement désormais de les tourner. [...] Où que la salle de projection se trouve, chaque état du film doit enregistrer la même relation à cet endroit. Mais parce que chaque état du film montre la même relation entre l'image et la salle de projection, chaque état du film est le même.¹⁶⁵

¹⁶⁵ « The film is site-specific, but it can also exist in as many instances as there are places to see a film. The contradiction between the film's being site-specific and its existing in more than one instance is resolved by shooting the film (I can't say « reshooting the film ») for each place it is shown. In principle all these instances already exist; it's just a matter of shooting them. [...] Wherever the screening room, every state of the film must register the same relation to it. But because each state of the film shows the same relation between the image and the screening room, each state of the film is the same. » Morgan Fisher,

Ainsi l'artiste raccorde, de manière inattendue, la possibilité qu'une œuvre soit conçue pour un seul lieu donné, et le fait que la pièce prolifère sans cesse virtuellement. Cette situation est rendue possible car *Screening Room* n'est que la mise en œuvre d'un protocole, comprenant une série de conditions à respecter : comme tel, il peut être reproduit indéfiniment. Le film articule donc quelque chose d'extrêmement sophistiqué et d'intrigant qui lie le moment de la production et le moment de la présentation du film. Elle établit un rapport puissant avec son lieu de présentation : le film ne peut être montré que là où il a été tourné, et en même temps, de manière spéculaire, les images du film ne montrent que le lieu dans lequel nous nous trouvons.

Ce protocole, ou cette partition de production et de monstration, s'empare toutefois nécessairement d'une configuration matérielle. L'œuvre, bien que conceptuelle, doit se rendre sensible pour manifester ses potentialités théoriques. Ici donc le support filmique est crucial pour la présentation de l'œuvre. Le choix du 16mm n'est en effet nullement accessoire à la réussite de la pièce, et cet aspect est particulièrement évident dans la séquence finale au cours de laquelle la partition pour caméra prévoit un zoom sur l'écran, faisant coïncider le cadre de la prise de vue avec celui de la projection. Le moment où l'image bascule entre une prise de vue de l'écran réalisée à l'avance (tournée spécifiquement pour le film) et l'amorce transparente est l'un des moments les plus denses conceptuellement de la pièce. Le ruban filmique est ainsi présenté comme support de l'image et, par la suite, comme simple filtre « transparent » entreposé entre le projecteur et l'écran. Le passage de la prise de vue à l'amorce efface la représentation de l'écran (c'est-à-dire sa prise de vue) par la présentation de l'écran lui-même, tout en affichant le support matériel des images (la pellicule). Cette opération, si on la considère du point de vue de la conservation, apporte un

« Screening Room », Sabine Folie ; Susanne Titz (éds.), *Morgan Fisher. Writings, op. cit.*, p. 25.

indicateur ultérieur fondamental du passage du temps entre la première présentation du film et celles à venir. L'amorce transparente ne peut en effet qu'accueillir et accumuler les différentes rayures qui se produisent inévitablement lors des diverses projections.

Si en ce qui concerne *Screening Room* on a souligné d'emblée la nature essentiellement conceptuelle de l'œuvre, on peut apporter une nuance à ce jugement. Le protocole permet une forme de reproductibilité, mais sa conception même requière une manifestation sensible et matérielle précise. On dira donc que, comme dans le cas de McCall, les matériaux filmiques participent directement à la genèse de l'œuvre – ils en suscitent les aspects fondamentaux. Ainsi, les partitions pour projecteurs multiples de McCall doivent leur structure et leur scansion rythmique aux configurations spécifiques du ruban 16mm inversible, ou encore, chez Fisher, l'amorce transparente valide définitivement la relation inextricable entre le lieu de projection et le film qui est projeté. Par contre, la nature conceptuelle de *Screening Room* produit un effet singulier sur la circulation de l'œuvre. Les restrictions à l'égard de sa présentation ne produisent pas une pièce unique, car les lieux de projection peuvent être multipliés. D'autres « states » ont été réalisés, parfois par d'autres personnes que Fisher lui-même, ce qui ne modifie en rien l'idée qui est au cœur de projet - un peu comme dans les œuvres de Sol LeWitt, l'une des références majeures de Fisher.

Pour *Screening Room* nous retrouvons un principe opératoire particulièrement important, que l'on avait déjà eu l'occasion de signaler en évoquant les projections performances de McCall. Pour cette pièce en effet, la répliquabilité fonctionne également comme principe de conservation. D'un côté, l'unicité de l'objet filmique, produit pour un seul lieu spécifique est soulignée, mais sa propre multiplication fait partie intégrante de l'œuvre. Ainsi Fisher, dans une déclaration récente, dévoile l'organisation, et les sous-textes, de *Screening Room* :

Screening Room est toujours le même film, mais il faut le refaire en fonction de chaque nouveau lieu. A chaque fois, il faut recommencer et dépenser de l'argent pour le produire. Il ne génère pas de l'argent de la même façon qu'un film qui n'est réalisé qu'une seule fois. Il va à l'encontre du modèle établi. D'un point de vue économique c'est complètement absurde, mais c'est le prix à payer pour que le film soit ce qu'il est. Chaque version du film mentionne le cinéma pour lequel elle a été tournée, y compris son adresse, et stipule qu'elle ne peut être projetée que dans ce lieu. Le générique stipule également que, pour tout autre cinéma, une version correspondante doit être créée, et qu'en aucun cas le film ne peut être diffusé à la télévision. J'étais donc conscient, même à ce moment-là et même de manière confuse, que le film se dressait contre la « capacité de distribution » universelle de l'image cinématographique, c'est-à-dire sa transformation en produit marchand.¹⁶⁶

Si l'on regarde de près le fonctionnement de *Screening Room* on s'aperçoit effectivement de l'existence d'une « aura », mais cette dernière est d'un ordre singulier : elle concerne l'événement. C'est la performance, en tant que moment de présentation du film dans un seul contexte possible, qui conserve la caractéristique de l'unicité. En tant que film, *Screening Room* peut exister selon une pluralité de formes, pourvu qu'elles respectent le protocole de production et de présentation original. La possibilité de présenter à nouveau la pièce dans n'importe quelle salle de cinéma fonctionne alors également comme stratégie de transmission de l'œuvre. Produit pour un lieu spécifique (suivant le principe de l'invitation, ou de la commande), où il est souvent également conservé (s'il s'agit d'une cinémathèque, par exemple), le film multiplie ses possibilités de circulation. Dans cette prolifération de copies, toutes sont, au même titre, originelles, car elles sont le résultat du même protocole. La pièce ne doit pas son authenticité

¹⁶⁶ « Morgan Fisher en conversation avec Mathieu Copeland. Los Angeles, le 9 mars 2015 », in Mathieu Copeland (éd.), *L'Exposition d'un film*, Genève, HEAD, 2015, p. 33.

à la réalisation effective de Fisher. Ainsi, certaines versions réalisées n'ont même pas été vues par l'artiste.¹⁶⁷

Dans cette focalisation sur la relation entre objet filmique et moment performatif, on comprend que Fisher accorde une importance égale au support matériel (le film 16mm), au lieu de la séance et au moment de la performance. Si le film peut être potentiellement produit de manière indéfinie, en fonction du lieu de déroulement de la séance, le moment de la performance reste, comme tout évènement de cet ordre, unique. Morgan Fisher revient sans cesse sur les éléments qui composent le dispositif filmique et les conditions de présentation de ce type d'œuvres. De manière partiellement symétrique, on pourrait rapprocher de *Screening Room* un autre travail, plus tardif, dans lequel Fisher porte également son attention sur les composantes du dispositif cinématographique. Au centre de *Projection Instructions* (1976) on trouve effectivement le pendant du lieu de projection, c'est-à-dire le moment de la performance. Ici le film, au sens « pelliculaire », se résume à une série d'intertitres accompagnés d'une bande son (la voix du cinéaste) lisant les phrases projetées à l'écran.¹⁶⁸ Il est question, comme le titre littéral l'indique, d'une série d'instructions adressées au projectionniste. Afin de bien passer le film, ce dernier est censé les suivre tout au long de la séance. Ainsi le projectionniste réagit aux ordres affichés à l'écran en éteignant la lampe, en réglant le volume du son, en faisant le point et ainsi de suite. Le geste produit évidemment un détournement paradoxal du déroulement de la séance. Le film devient une partition pour un seul acteur, le projectionniste, qui doit se produire dans une série d'actions qui soulignent nécessairement sa présence, ordinairement cachée : le film requiert la présence active du projectionniste pendant toute la durée de la séance. Le résultat ne peut que varier en fonction de la réactivité de ce dernier et également de sa capacité de compréhension des instructions.

¹⁶⁷ Voir sur ce point Morgan Fisher, « *Screening Room and Death* », Mike Sperlinger; Ian White (éds.), *Kinomuseum. Towards an Artist's Cinema*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.

¹⁶⁸ La liste complète des instructions est reproduite dans Sabine Folie ; Susanne Titz (éds.), *Morgan Fisher. Writings*, op. cit., p. 254-255.

Avec *Projection Instructions*, le projectionniste se trouve investi d'un rôle central, mais ce rôle est également conditionné par le support filmique. Tout comme dans *Screening Room*, les deux composantes – le support et la performance – ne peuvent pas être entièrement distinguées l'une de l'autre. Le moment d'exécution des instructions établit une relation productive avec la totalité de l'appareillage technologique et matériel utilisé. Il est fondamental, pour l'exécution de la pièce, que le film soit présenté sur support argentique parce que les instructions dérivent précisément de ce support et de sa propre technologie de diffusion.

Projection Instructions
(Morgan Fisher, 1976)

Film 16mm / nb / son optique / 4'



Dans cette œuvre, Fisher souligne donc la présence d'un acteur fondamental pour qu'une projection ait lieu : le projectionniste – présence que l'on considère comme acquise. Sur *Projection Instructions* Fisher dira que le film « suggère que les éléments essentiels dans l'institution de l'industrie cinématographique ne sont pas les détails topiques de ce qu'on voit sur l'écran, ni les vedettes du moment, mais les structures constantes qui sont ses profonds et invisibles fondements ».¹⁶⁹

¹⁶⁹ « Projection Instructions suggests that the essential elements in the institution of the commercial fiction film are not the topical details of what you see on the screen, not the stars of the moment, but structural constants that are its deep-laid and invisible foundations. » Morgan Fisher « Projection Instructions », in Sabine Folie ; Susanne Titz (éds.), *Morgan Fisher. Writings, op. cit.*, p. 55.

Chez Morgan Fisher, l'intérêt porté à ce type de structure est articulé de manière consciente et savante. La radicalité des propositions de Fisher, qui visent à travailler tout ce qui est relatif au dispositif et au support filmique, offre effectivement une voie vers l'abstraction, au sens donné par l'artiste. « Abstraction », pour Fisher, est synonyme d'autoréflexivité. Tout comme une peinture abstraite, qui donne à voir seulement les matériaux à travers lesquels elle a été produite, les films de Fisher ne présentent à l'image que ce qui a informé leur production.

Deux indications fondamentales sont ici à retenir, qui synthétisent les caractéristiques des films produits par Fisher : d'un côté le strict protocole formel qui les a suscités, et de l'autre, leur lien étroit avec le support filmique. L'organisation conceptuelle, dans ce cas, ne s'identifie pas à une forme d'indifférence pour les matériaux mais, au contraire, elle repose sur un support précis, à savoir le support filmique. On retrouve ici, une fois encore, cette dialectique ambiguë de va-et-vient entre deux positions apparemment contradictoires, cette ambivalence que l'on a déjà relevée entre une position qui émanerait d'une optique moderniste et une autre plus de l'art minimal ou conceptuel. Chez Fisher, cette orientation théorique est consciemment inscrite très tôt dans son travail, et on pourrait considérer toute son œuvre, depuis ses débuts, comme une réaction à l'essai de Michael Fried, « Art and Objecthood », qu'il a lu, à 25 ans, dans *Artforum*.

Une analyse détaillée de ses positions théoriques nous amènerait trop loin ici, mais effleurer ces aspects nous oblige à faire face à quelque chose de crucial.¹⁷⁰ Lorsque l'on s'intéresse aux œuvres du point de vue de la restauration et de la conservation et donc au moment où, pour simplifier, il est nécessaire d'opérer des choix qui concernent leur transmission, tout en touchant à des interventions d'ordre matériel, on est inévitablement amené à traiter de questions d'ordre théorique. Comment, en effet, peut-on léguer une

¹⁷⁰ Pour quelques pistes d'investigation sur les aspects théoriques de l'œuvre de Morgan Fisher nous nous permettons de renvoyer à Enrico Camporesi, « Morgan Fisher: il film e il suo *parergon* (contro Michael Fried) », in *Predella*, n° 5, 2012.

œuvre à sa « transmission future » (Brandi) si l'on va contre les implications conceptuelles qui l'ont suscitée? Chez Fisher notamment, vu la centralité du support filmique dans les œuvres que l'on a analysées dans le détail, toute forme de migration vers un autre support compromet de manière inévitable le fonctionnement et la « réussite » de la pièce. Il serait impensable de reproduire *Screening Room* sans utiliser du film 16mm, car le moment final du film ne retrouverait pas le subtil moment de passage entre représentation (l'image de la prise de vue) et présentation (de l'écran comme élément physiquement présent). De manière spéculaire, la performance orchestrée pour le projectionniste dans *Projection Instructions* ne fonctionnerait pas pour un projecteur vidéo – la relation entre la partition et son « instrument » étant essentielle.

Fisher élabore une œuvre à la fois rigoureuse du point de vue conceptuel, et également précise dans les choix des matériaux et des conditions de présentation. De manière paradoxale, les contraintes imposées par l'artiste ne mettent pas en danger la transmission des œuvres ; au contraire, elles peuvent être reproduites sans aucune perte du point de vue des caractéristiques originelles.

Si l'on réfléchit d'un point de vue éminemment matériel, le ruban filmique de *Projection Instructions* ne se présente pas comme un lieu particulièrement pernicieux pour un restaurateur. Les cartels en blanc sur fond noir peuvent être reproduits aisément, et leur valeur est fonctionnelle (comme pour la piste son) : les instructions demandent à être intelligibles, mais aucune maintenance supplémentaire n'est requise. Pour *Screening Room*, le principe qui articule la transmission est encore plus particulier : la pièce, comme l'on a déjà dit, circule par prolifération. L'œuvre est produite spécifiquement pour le lieu où elle doit être montrée et y est donc définitivement ancrée. Le protocole ne nécessite pas l'intervention de la main de l'artiste, mais cet aspect ne compromet nullement son authenticité.

Instructions aux projectionnistes

Dans le cas de Morgan Fisher, l'attention portée aux conditions de présentation de l'œuvre vise à produire une déconstruction analytique du dispositif filmique, et à en valoriser les composantes « invisibles », c'est-à-dire ces éléments qui permettent le déroulement de la séance, qu'ils soient physiquement présents (l'écran ; la salle de projection) ou véritablement actifs durant le processus (le projectionniste). Cette investigation est conduite de manière programmatique par l'auteur, qui soumet à un cadre théorique rigoureux son œuvre. Mais *Projection Instructions*, au-delà de ses implications conceptuelles liées aux discours de l'époque, résonne également avec toute une « tradition » du film expérimental qui accorde une place cruciale au moment performatif de la projection. Cet aspect n'est certes pas nouveau dans le panorama du film d'avant-garde.

On pourrait en retracer une lignée idéale au moins à partir des projections de l'artiste américain Joseph Cornell dans la galerie Julien Levy à New York. Au milieu des années 1930, il présentait lui-même les films de sa collection et ses propres réalisations. Pour *Rose Hobart* notamment, son film le plus célèbre, il accompagnait la projection du film d'un triple principe d'intervention durant la séance.¹⁷¹ En premier lieu le film, obtenu à partir d'un film sonore, passe à la vitesse du muet. Deuxièmement, il accompagne la séance en jouant quelques disques de sa collection de 78 tours.¹⁷² Enfin, il place sur l'objectif du projecteur une lentille colorée en bleu, qui teint ainsi

¹⁷¹ Un compte rendu de la séance de Cornell en décembre 1936 à New York peut être trouvé dans la biographie de Julien Levy, *Memoir of An Art Gallery* [1977], Boston Mass., The Museum of Fine Arts Publications, 2003, p. 230.

¹⁷² Notons ici, au passage, un autre précédant dans le domaine du film d'artiste : *L'étoile de mer* (1928) de Man Ray était, selon la volonté de Robert Desnos, accompagné par une sélection de disques 78 tours. Voir à ce propos la documentation contenue dans Jean-Michel Bouhours; Patrick de Haas (éds.), *Man Ray. Directeur du mauvais movies*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 60. Par ailleurs le film de Man Ray et Desnos avait été projeté à la galerie de Julien Levy en 1932 et, par la suite, inséré dans le même programme qui incluait la première projection de *Rose Hobart* de Cornell.

tout le film.¹⁷³ Ce principe de présentation, comprenant l'auteur en projectionniste, offrira une trajectoire possible à une bonne partie du film d'avant-garde et expérimental. Celle de Joseph Cornell reste une expérience pionnière, et l'exemple, même si ancré dans la période de l'avant-guerre, s'éloigne du corpus des œuvres qui est ici historiquement justifié. Toutefois, il nous paraît essentiel de ponctuer cette liste, bordée du point de vue historique, par des exemples qui l'excèdent, afin de tester les limites des outils mobilisés. Par ailleurs, l'exemple de Cornell, bien qu'éloigné dans le temps, joue un rôle central dans la formation de la génération suivante de cinéastes expérimentaux. Il exercera notamment une influence sur Jack Smith et Ken Jacobs, qui le côtoient dans les années 1950.¹⁷⁴ Mais plus encore que l'exemple fourni par Cornell, qui relève au moins en partie d'une volonté d'archéologie cinématographique (et notamment du cinéma des origines), on trouvera l'un des exemples le plus marquants de cette place centrale accordée au moment de la performance dans une œuvre dont nous avons déjà traité et que nous reprendrons ici dans le détail : le film de Barbara Rubin, *Christmas on Earth*.

**« *Please project my film in the image in which it was created* »
(Barbara Rubin)**

Nous avons déjà évoqué, en traitant des problématiques inhérentes aux aspects éminemment « textuels » de la pièce, l'instabilité essentielle de *Christmas on Earth*. Nous pourrions pousser notre analyse plus loin, et observer comment toute la pièce repose finalement sur une centralité du moment de la performance – bien que selon une approche très différente de la volonté analytique de *Projection Instructions*. *Christmas on Earth* est le produit fulgurant d'une jeune artiste qui traverse comme une comète la scène

¹⁷³ Sur le point de la lentille colorée dans les projections de *Rose Hobart* avant la production de la nouvelle copie du film (1968) voir en particulier Bruce Posner, *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film, 1893-1941*, New York, Thistle Press – Anthology Film Archives, 2001, p. 11.

¹⁷⁴ Cf. P. Adams Sitney, *Le Cinéma visionnaire. L'Avant-garde américaine 1943-2000 op. cit.*, pp. 313-316.

newyorkaise des années 1960. Quelques notes biographiques peuvent nous aider à comprendre ce qui informe la genèse de son opus principal. Rubin est une figure qui touche à tout le milieu newyorkais dans différents domaines, de la poésie au film et au monde de l'art – rappelons que c'est apparemment à Rubin que l'on doit la rencontre entre Warhol et le Velvet Underground au Cafe Bizarre en 1965.¹⁷⁵

Instructions au
projectionniste pour
Christmas on Earth
(Barbara Rubin, 1963).

New York Film-Makers'
Coop.

RUBIN, Barbara:
CHRISTMAS ON EARTH 16mm. 30 min. Rental: \$60.00
The exploit explain written for and about Christmas On Earth in the catalogue is dissolving and as the cut up film version it referred to is, from the holeburnedscratches of stripping film peepers.
What you'll be renting now is just what was filmed, uncut, unedited.
Made in 1963. "A study in genital differentiation and psychic tumult."
— Candy O'Brien.

(Projection Instructions: The film remains on two reels, requiring two projectors, to be projected simultaneously at sound speed. The film on the first projector fills the screen, while the image of the second projector is approximately one-half smaller and fills the middle of the screen, superimposing on the first image. This can be done either by using different lenses or by placing one projector closer to the screen. They begin simultaneously, though due to slight differences in speed of each projector, they end slightly different. I've added black leader to compensate for that. When both images are off, turn projectors off. I suggest if possible to use two of the same kind of projectors and check them before beginning.)

I also suggest since this is the first time viewing this, to put reel 1 (figures) on the larger screen, and reel 2 (images) on the inner smaller screen, making sure each film is being projected heads out.

To complete the cycle, a radio must be hooked up to your P. A. system with a nice cross section of psychic tumult, like an AM rock station turned on and played loud. Also (optional) colored gels may be used in front of the lenses of the projectors and moved and alternated by hand during the film.

PLEASE RETURN THIS FILM AS IT WAS SENT YOU, WHOLE.

Thank you,

Barbara Rubin

P.S. : PLEASE — PROJECT MY FILM IN THE IMAGE IN WHICH IT WAS CREATED —
i.e., EXACTLY ACCORDING TO THE PROJECTION INSTRUCTIONS!

En tant que figure-phare, bien que rapidement sortie de la scène, Rubin réalise donc son film le plus iconique, *Christmas on Earth*, dans des conditions typiques de l'époque, pendant une journée, dans un loft – tout comme Jack Smith avait pu tourner son *Flaming Creatures*. Le film, la mise

¹⁷⁵ Pour un résumé synthétique de la trajectoire biographique de Rubin, avec une attention particulière à son rôle de « trait d'union » dans la scène newyorkaise, voir Ara Osterweil, « Queer Coupling, or The Stain of the Bearded Woman », in *Framework*, vol. 51, n° 1, mars 2010, p. 38-39.

en scène d'une orgie, est soumis par la suite à un protocole formel extrêmement sophistiqué qui organise et met partiellement à distance le contenu scandaleux de l'œuvre. On a déjà eu la possibilité de voir que le film se compose de deux bobines – une pour les « figures » et une pour les « images ». Selon les « *projection instructions* » catégoriques que l'on peut trouver dans le catalogue de la Film-Makers' Coop, le film doit être projeté à partir de deux projecteurs qui doivent marcher simultanément, à la vitesse du muet. La première image doit remplir entièrement l'écran à disposition, alors que la deuxième doit se surimposer à l'autre, avec un ratio de la moitié du premier. Cet effet est possible grâce à une dislocation spatiale ou à travers l'utilisation d'une optique particulière (un zoom) sur l'un des projecteurs. Cependant, on a pu déjà remarquer précédemment à quel point l'organisation textuelle de *Christmas on Earth* restait beaucoup plus ouverte et instable que celle que l'on décrit ici. Au-delà des différentes configurations que le texte peut assumer, nous allons maintenant nous concentrer sur les quelques caractéristiques qui font du film une véritable performance à mettre en scène à chaque présentation – ce qui nous permettra, par la suite, d'observer les problèmes soulevés lors de sa conservation et de sa restauration.

Christmas on Earth (Barbara Rubin, 1963)

Double projection 16mm / nb (filtres colorés) / son / 30'



Parmi les conditions de présentation du film, Rubin liste non seulement l'utilisation de deux projecteurs qui tourneraient simultanément et le ratio d'images relatives aux deux bobines, mais aussi une série d'exigences qui concernent l'environnement sonore et quelques spécificités de l'aspect visuel. Sur ce dernier point notamment, une option proposée est l'utilisation

de divers gels colorés qui peuvent être placés face au projecteur. Cet effet-filtre n'est pas sans rappeler la lentille bleue probablement utilisée par Cornell pour la première séance publique de *Rose Hobart* que l'on a précédemment évoquée. Dans le cas de *Christmas on Earth* toutefois, les instructions font figurer ce principe d'introduction de gels colorées comme une variante chromatique du film (qui est en noir et blanc) – mais une variante *indifférente*. En effet, cet aspect ne fait que renforcer l'élément performatif et aléatoire de la projection, tout comme le choix du filtre est laissé au projectionniste, à défaut d'une quelconque instruction précise de la part de l'artiste. Cette fonction aléatoire fait par ailleurs retour dans l'œuvre à partir du son, ce qui constitue peut-être l'un des lieux le plus problématiques de *Christmas on Earth*. Rubin termine en effet sa feuille d'instructions sur une indication centrale pour l'intervention du hasard : « pour compléter le cycle, une radio doit être branchée sur votre système d'amplification avec une jolie cross section de tumulte psychique, comme une station rock allumée et jouée très fort ».¹⁷⁶ On a déjà pu rencontrer l'accompagnement sonore d'un film pendant la projection comme offrant l'introduction d'une dynamique instable – un texte qui échappe nécessairement à une précision totale, à cause de son essentielle non-synchronie.¹⁷⁷ C'était le cas notamment d'une bonne partie des films réalisés par Jack Smith. La radio parvient à pousser plus loin encore la volonté d'abandonner toute forme de contrôle sur l'accompagnement sonore du film. Ici, ce dernier se retrouve aliéné, de manière définitive, au hasard du moment. Cette stratégie d'intégration de l'aléatoire n'est pas sans rappeler un geste également souligné par un autre cinéaste américain, actif à la même période à New York, et notamment lié à Rubin – via Jack Smith. En 1963, Ken Jacobs réalise son *Blonde Cobra*, monté à partir des prises de vue de Bob Fleischner, dont Jack Smith est le

¹⁷⁶ « To complete the cycle, a radio must be hooked up to your P.A. system with a nice cross section of psychic tumult, like an AM rock station turned on and played loud ». Barbara Rubin, « Projection Instructions », s.d., circa 1963 (New York Film-Makers' Cooperative).

¹⁷⁷ Nous employons dans ce contexte le terme « non-synchronie » plutôt que « asynchronie », en reprenant la définition fournie par Lucas Hildebrand (« Sex Out of Sync : *Christmas on Earth's* and *Couch's* Queer Sound Tracks », in *Camera Obscura*, vol. 8, n° 2, p. 52) : « I employ *nonsynchronous* or *nonsynchrony* to describe relations of live sound (including, importantly, ambient sound in the exhibition space) and silent film images. »

protagoniste. Dans le film, une radio est activée à deux moments différents, rendant l'œuvre virtuellement impossible à répéter à l'identique à chaque présentation.¹⁷⁸ Pour Jacobs, la question était probablement de trouver une stratégie pour introduire le politique dans une esthétique du désœuvrement – notons au passage que l'un des extraits de *Blonde Cobra* doit être une émission de news.¹⁷⁹ Pour Rubin, l'effet recherché est alors peut-être la création d'un état où l'imprévisible et l'inattendu ont le champ libre. Le film voit dans la juxtaposition aléatoire des sons ou chansons provenant de la radio aux images qui défilent à l'écran un pouvoir de déstabilisation. Mais on peut y voir une raison interne au travail qui insiste sur une tension d'ordre compositionnel. Les images, nous l'avons vu, sont en effet cadrées par un procédé formel très marqué. La composante hasardeuse produite par le son nuancerait alors la rigueur imposée au dispositif de projection, en compliquant toute lecture exclusivement « formaliste » ou visuelle de la pièce.

Le son, dans *Christmas on Earth*, est la composante qui pose probablement le plus de questions au regard de sa transmission. Comment retrouver, en effet, les mêmes circonstances historiques lors d'une présentation contemporaine du film ? La perte de cette composante ne fait que renvoyer à la distance apparemment abyssale qui nous sépare de l'œuvre : la musique populaire et les contenus radio en général nous laissent dans l'impossibilité de trouver un simulacre des conditions originelles de présentation. Ainsi, au moment de la restauration de *Christmas on Earth*, un choix important a été effectué. Face à l'impossibilité de retrouver l'environnement sonore des premières présentations publiques du film, il a

¹⁷⁸ C'est sur cet aspect performatif qu'insistait précisément David Schwartz en introduisant une rétrospective de Ken Jacobs en 1989 (du 20 octobre au 15 novembre) au Museum of Moving Image de New York : « In *Blonde Cobra*, he incorporates live radio, so that no two screenings are exactly alike. There is an element of performance in all of his work [...] ». David Schwartz, « Introduction », in *Films that Tell Time. A Ken Jacobs Retrospective*, New York, American Museum of the Moving Image, 1989, p. 2.

¹⁷⁹ Sur la relation de Ken Jacobs à la question politique dans ses premiers films, voir notamment Branden W. Joseph, « A Mischievous Little Boy Revolution: *The Whirled* », in Paul Arthur ; David E. James ; Michèle Pierson (éds.), *Optic Antics. The Cinema of Ken Jacobs*, New York, Oxford University Press, 2011.

été décidé de ne pas mimer les conditions de séances signalées par les indications fournies par Rubin. Au moment de la restauration du film, une bande son a été produite spécialement pour l'occasion. Pour la nouvelle sonorisation de *Christmas on Earth*, le cinéaste expérimental Bradley Eros a préparé une sélection de morceaux d'époque (le morceau « Last Time » des Rolling Stones ouvre le programme) qui accompagnent la durée de la projection jusqu'à sa clôture par une annonce du Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable. Ici, à première vue, le choix consiste à produire une bande son idéalement « conforme » à ce qui aurait pu être proposé à l'époque comme écoute aléatoire, mais la sélection est sophistiquée et raffinée et ne laisse strictement rien au hasard. De plus, cette bande son n'intègre pas les moments les plus déconcertants qui auraient pu se produire lors d'une projection scandée par la radio – notamment la présence de publicités ou d'annonces de divers genres – en choisissant de se focaliser uniquement sur l'aspect musical. Toutefois, le choix n'est pas dépourvu de fondation théorique : la substitution d'un accompagnement programmé à celui aléatoire nous rappelle finalement la différence qui existe entre la première configuration de la pièce et son actualisation. La distance temporelle écoulée entre les deux périodes n'est pas entièrement effacée par son actualisation.¹⁸⁰ Pour des questions extérieures à la vie de l'œuvre, sa présentation originelle n'est plus envisageable, ou du moins pas dans son intégralité.

Ainsi, *Christmas on Earth* se révèle être un objet extrêmement problématique pour ses nombreuses composantes aléatoires. Daniel Belasco, dans l'un des rares textes de fond sur le travail de Rubin, a ainsi résumé la question :

¹⁸⁰ Bradley Eros, après avoir réalisé la bande-son « stabilisée » du film est revenu sur ses positions : « *I WAS WRONG!!* After hearing J. Hoberman expound on the subject, and talking directly with Amy Taubin, two film & cultural critics that I consider very knowledgeable on this milieu, I came to realize, much after the fact, that, indeed, the “correct” approach is random contemporary radio, filled with all aspects of the present: news, songs and ads; politics, products and pop. » Bradley Eros, « On the question of the soundtrack for *Christmas on Earth* », note inédite envoyée à l'auteur.

Véritable travail d'alchimie filmique, *Christmas on Earth* ne peut pas être copié mécaniquement, en le faisant passer par une table de montage, ou encore figé à travers une seule image. La seule manière de l'enregistrer est lors d'une séance *live*, en produisant donc l'enregistrement d'une présentation unique, et non une copie de l'œuvre elle-même. Dans la danse et le théâtre, la question de l'originalité de chaque performance existe depuis longtemps mais c'est un problème nouveau pour le cinéma performé des années 1960.¹⁸¹

Dans son commentaire sur la valeur de l'événement pour *Christmas on Earth*, l'auteur oublie effectivement les permissions conceptuelles du modèle partition/exécution que l'on a exploré au début de notre enquête, mais ses observations restent, pour l'essentiel, correctes. Cet extrait permet surtout de tirer une indication méthodologique importante. Dans l'impossibilité de reproduire le film-performance dans son intégralité, on peut avoir recours à la captation d'une séance. Cet objet doit toutefois donner lieu à un document de travail. L'œuvre reste visible, mais ses caractéristiques principales ne peuvent pas être transmises, au-delà de ses présentations, sinon à travers la documentation.

L'aléa et le protocole

Des œuvres telles que *Christmas on Earth* restituent à l'expérience du film une dimension souvent sous-estimée : celle de l'événement. Le film-performance vit de cette contradiction apparente : il repose à la fois sur un artefact physique reproductible et sur un protocole de présentation qui rend chaque itération de l'œuvre unique. Ceci dit, dans le cas du Rubin, le problème est particulièrement fascinant parce qu'il résonne immédiatement avec l'histoire et les hypothèses théoriques de l'œuvre. Produit d'une

¹⁸¹ « As a work of filmic alchemy, *christmas on earth* cannot be copied mechanically, run through an editing deck, or captured as a still. The only way to record it is at a live screening, thus producing a record of a single event, not a copy of the work itself. The originality of each performance is a longstanding concern in dance and theater, but a problem new to the performative cinema of the 1960s. » Daniel Belasco, « Barbara Rubin. The Vanished Prodigy », in *Art in America*, décembre 2005, pp. 61-67.

personnalité déchirée et complexe, *Christmas on Earth* devient un objet emblématique au vu du nombre de questions qu'il paraît condenser. En s'y intéressant de près, du point de vue de sa production et de ses modalités de présentation, on retrouve finalement la même radicalité formelle qui nourrit la pièce. On a pu remarquer à divers moments la tension qui se produit, dans le film de Rubin, lorsqu'un dispositif conçu de manière rigoureuse se veut capable d'intégrer une part de hasard flagrante. Or, ceci ne peut que résonner immédiatement avec des observations globales sur la nature du film. Le contenu obscène des images est mis à distance par un dispositif formel qui évoque de manière troublante la série des *Hommages au carré* de Josef Albers. Rubin produit ainsi un hybride déconcertant de deux positions esthétiques apparemment contradictoire : l'abstraction radicale et l'hyperréalisme extrême des « *cocks and cunts* » présentés dans les images. C'est alors à cette radicalité que le film-performance renvoie, tout en présentant un objet doté d'un protocole précis à suivre, capable d'intégrer l'instabilité à tous niveaux (textuel, sonore, performatif).

En approchant *Christmas on Earth* du point de vue de sa conservation et de sa restauration, on arrive à toucher quelque chose qui est relatif à son positionnement esthétique au sens le plus vaste du terme. Par le biais de son articulation matérielle, des questions du dispositif au support, en passant par son organisation temporelle, on parvient en effet aux questions centrales qui l'animent. *Christmas on Earth* devient alors un exemple particulièrement parlant pour le problème de la transmission des pièces entièrement construites sur un moment événementiel. Tout comme *Projection Instructions* de Morgan Fisher, l'œuvre existe dans une actualisation qui fait vivre dramatiquement le contraste entre sa « partition » (dans le cas de *Christmas on Earth*, plus ou moins détaillée ou variable) et le moment de son exécution. Il y a ici quelque chose qui dépasse les problématiques de reconstruction du film au sens large et qui touche au contraire à un point plus spécifique, intimement lié au domaine du film d'artiste ou expérimental. Toute situation de séance est évidemment liée à des déterminations historiques, et il serait difficilement concevable de les rendre de manière

détaillée pour toutes sortes d'objets.¹⁸² Mais pour des œuvres telles que *Christmas on Earth*, les conditions de présentation ne relèvent plus des contraintes liées à une détermination éminemment historique : ces contraintes sont, au contraire, travaillées dès la genèse de l'œuvre par l'artiste et font partie intégrante de la tradition du texte. Plusieurs subtilités doivent alors être prises en compte lorsqu'on s'attache à la conservation et à la présentation de ce type d'œuvres. Au-delà des considérations sur le support, que nous considérons comme partagées par le film au sens plus large du terme,¹⁸³ nous voyons bien comment le noyau central de l'organisation se situe au moment de son actualisation. De manière ambiguë, ce moment ne constitue pas exclusivement un protocole à respecter dans sa mise en œuvre, mais également une partition à *interpréter*. En traitant de l'accompagnement sonore de *Christmas on Earth* nous avons notamment remarqué comment une déviation, un écart aux instructions soumises au projectionniste par l'artiste devient, en dernière instance, recevable. Cette décision a pourtant comme conséquence de rendre une composante cruciale de la pièce, le hasard, virtuellement absente. Cette absence est justifiable seulement si l'on envisage l'opération de présentation de la pièce comme activité herméneutique – et comme telle non exclusive. C'est en effet une proposition entre autres possible : il serait au final toujours légitime de passer la radio au lieu des enregistrements. Mais cet accompagnement d'époque présente un avantage considérable : il signale, par le biais du manque de hasard, la distance inévitable qui s'est produite entre les premières itérations de l'œuvre et le moment où le spectateur la reçoit. Cette nouvelle configuration laisse en effet intact un certain nombre de caractéristiques d'origine (et notamment l'intégralité de la partie éminemment visuelle) en jouant sur l'extrême instabilité du texte de départ. *Christmas on Earth* est une œuvre travaillée dès sa genèse de manière obsessionnelle. Rubin n'a jamais cessé « d'affiner

¹⁸² L'exemple le plus parlant en ce sens reste celui du cinéma des origines : les tentatives de reconstituer une séance de cette époque demeurent inévitablement maladroites.

¹⁸³ Le chapitre suivant est dédié précisément aux relations entre image et matière, et à une problématisation de cette dernière, en reprenant la subdivision de Cesare Brandi de matière comme aspect et matière comme structure.

les relations entre les bobines, de manière à maintenir leur équilibre d'intention et aléa dans n'importe quelle situation de projection – en avant, en arrière, surimposée, séquencée, synchronisée ou pas ». ¹⁸⁴

Cette ultime configuration, la version « restaurée » de *Christmas on Earth*, ne fait que souligner au final quelque chose d'essentiel dans le film. La restauration confirme, en nous soumettant un nouvel accompagnement musical, l'œuvre comme appartenant à une tradition inévitablement instable, qui se prête à accueillir et intégrer diverses variantes. Pour résumer, c'est sa nature essentiellement performative qui permet à *Christmas on Earth* d'intégrer, au cours de sa transmission, quelques variantes savantes. L'œuvre se trouve transmise et, idéalement, conservée, sous la forme de l'événement – la répétition profite en effet à sa circulation, et elle existe dans son moment de présentation active. L'œuvre, par sa nature même, tend à s'éloigner du seul support ou dispositif de projection, pour devenir le résultat de la combinaison de ses divers éléments.

Christmas on Earth peut alors à raison être considérée comme un exemple emblématique de notre champ d'enquête, au vu de sa capacité à toucher les problèmes du geste performatif, avec tous les éléments de hasard et d'irreproductibilité qui le caractérise. On a pu le confronter avec raison aux *Projection Instructions* de Morgan Fisher, même si les deux œuvres relèvent de deux esthétiques extrêmement différentes. Pris dans le rapprochement occasionné par notre discours, *Projection Instructions* apparaît soudainement comme une forme théoriquement distillée de *Christmas on Earth*, qui serait à son tour une expérience aurorale du film-performance. Le film de Rubin présente effectivement, au vu des implications performatives lors de sa projection, quelques affinités avec le film de Fisher, mais *Projection*

¹⁸⁴ « She edited and re-edited the film obsessively, refining the relationships between the reels so that they would maintain their balance of intentional and aleatory congress no matter what the circumstances of their projection – forward, backward, superimposed, sequential, in or out of sync », Amy Taubin, Notes pour la projection du 29 avril 1983 (Barbara Rubin Folder, Anthology Film Archives, New York).

Instructions apparaît plutôt comme une conséquence conceptuelle du film de Rubin ou, si l'on veut, une forme moins intuitive et plus réflexive.

C'est peut-être pour cette raison que pour comprendre l'écart qui s'est produit entre les deux pratiques, on doit se tourner brièvement vers la genèse du film de Fisher, afin d'en démontrer la nature éminemment conceptuelle. Nous nous trouvons alors à un autre tournant, essentiel dans notre démarche, et que l'on a déjà eu l'occasion de signaler auparavant : les deux grands axes qui caractérisent le film expérimental et le film d'artiste dans la période que nous considérons ici - le film-performance et le film-installation. Comme nous l'avons vu déjà dans le cas de McCall et de *Line Describing a Cone*, les deux solutions ne sont nullement mutuellement exclusives, mais elles peuvent également être le résultat d'un ajustement progressif sur les modalités d'exposition de la pièce. Nous nous intéresserons maintenant à retrouver synthétiquement les quelques lieux problématiques soulevés par des pièces exemplaires, afin de dégager, en dernière instance, quelques principes opérationnels dans le cadre des opérations d'ordre conservatif et de la restauration, avec une attention spécifique aux possibilités de présentation.

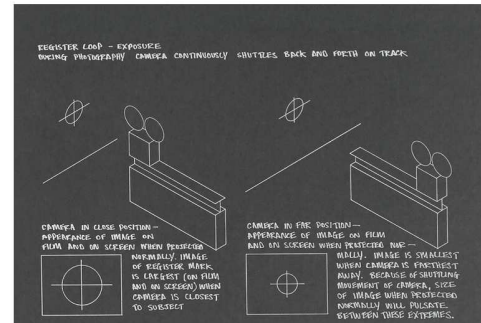
Vers l'installation

Le modèle de partition/ exécution qui nous a jusque-là servi de vecteur dans notre enquête sur le film-performance nous paraît également approprié pour nous tourner vers l'autre possibilité qui commence à travailler le film d'artiste et le film expérimental dans la décennie 1970 : l'installation. Ici nous nous limiterons à esquisser quelques liens, par le biais de figures ou pièces particulièrement significatives, avec des stratégies artistiques qui préfigurent l'institutionnalisation de cette modalité d'exposition des œuvres. Si l'on traite des installations à la suite des quelques éléments analysés précédemment dans les performances filmiques, c'est parce que l'installation paraît partager avec la performance de nombreux et significatifs points théoriques. De manière immédiate, les deux situations proposent une expérience nécessairement éphémère, destinée à être perdue. Dans le cas de films-

performance, toutefois, cette « perte » est, du point de vue de l'événement, amenée vers la répétition, qui constitue le paradigme de la présentation de ce genre de pièces, et comme nous l'avons vu, le même paradigme s'impose conceptuellement dans le cadre de la conservation et de la restauration. Ces questions sont inévitablement liées à la caractéristique cruciale des installations, souvent produites dans un espace spécifique. La composante spatiale est ainsi l'un des lieux d'intervention problématiques. Performance et installation partageraient la difficulté d'une restitution intégrale de la pièce, exigeant de cette manière une reconsidération détaillée de leur statut. Pour cette raison, nous tendons à rapprocher la performance et l'installation du modèle partition / exécution déjà évoqué. Dans le cas des installations, nous verrons notamment comment l'idée de protocole, déjà présente notamment dans les œuvres performatives d'Anthony McCall que nous avons analysées, fonde, dès le moment de leur conception, les pièces de cet autre genre. Dans les œuvres filmiques de cette époque, et notamment pour celles de Morgan Fisher (tout comme pour les « *locationals* » de Paul Sharits, dont nous traiterons également plus loin), c'est une stimulation conceptuelle qui informe la réalisation des pièces et leur organisation spatiale. Parmi les difficultés qui ont été soulevées dans le champ de l'histoire des installations, on retrouve évidemment la composante éphémère, qui nécessite la convocation de sources de nature différentes : des écrits critiques à propos du travail; des individus ayant collaboré à la réalisation; des vues d'installation; et enfin le contexte de présentation.¹⁸⁵ Ces observations sont également recevables pour les installations filmiques – avec quelques précisions significatives. D'abord, on ne peut que souligner une évidence : la présence du matériel filmique au centre de l'installation (mais nous avons déjà croisé des cas comme *Long Film for Ambient Light* de McCall qui ne présentent aucun support pelliculaire, et nous verrons des exemples paradoxaux dans ce sens-là aussi plus loin). Deuxièmement dans la production qui nous intéresse nous sommes obligés de relever l'importance de l'existence d'une partition, sinon d'un véritable canevas de travail qui esquisse l'organisation d'une pièce.

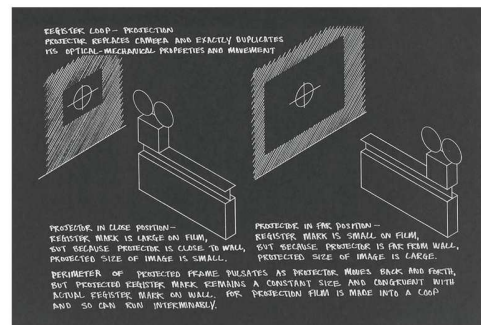
¹⁸⁵ Nous reprenons la liste proposée par Julie H. Reiss dans *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, op. cit., p. xv-xvi.

Nous soulignons enfin la possibilité, fréquente dans ces cas, qu'une partition existe concrètement sous forme graphique – des schémas notamment, ou encore sous un aspect bien plus développé, forme qui devient « œuvre » à son tour.



Register Loop (Morgan Fisher, 1975)

Installation filmique non réalisée / œuvres
graphique / 287,9 x 35,4 cm



Dans le cas de Morgan Fisher, ce dernier aspect est particulièrement flagrant. La réalisation de *Projection Instructions* a été précédée par un projet jamais achevé, intitulé *Register Loop* (1975). La seule trace qui demeure de ce travail est constituée d'un diptyque, un double schéma graphique. La première partie de l'œuvre concerne le moment de l'enregistrement (il s'agit d'une installation qui travaille concrètement le dispositif à la fois d'enregistrement et de projection). Dans un premier temps une caméra montée sur un rail alterne un travelling avant et arrière pour filmer un «register mark » (le symbole qui sert au tirage pour aligner correctement les unes avec les autres des planches de couleur successives) dessiné sur le mur. Dans un second temps, le projecteur, reprenant exactement le même mouvement que la caméra, projette une image identique par sa taille à celle du *register mark* précédemment enregistré, sauf que les marges du cadre changent. La convention révoquée ici par Fisher est celle liée à la mobilité du projecteur, qui sera travaillée dans un autre sens avec la

participation du projectionniste dans *Projection Instructions*, comme on vient de le voir. Mais à travers cette procédure, ce sont les marges du cadre qui se trouvent valorisées, alors que normalement ces dernières sont précisément les éléments oubliés du point de vue spectatorial. Avec cette pièce, Fisher confirme son intention de travailler de manière critique le dispositif et l'appareillage technologique du film, même dans une pièce où il n'emploie pas, physiquement, de film, au sens matériel.

Il reste à souligner un autre aspect concernant cette œuvre, dont on a dit qu'il s'agissait d'une installation qui n'a jamais été physiquement réalisée. Ceci n'est pas très important au fond, car ce qui compte est le moment de son idéation. En ce sens, Morgan Fisher apparaît extrêmement proche de l'attitude de Sol LeWitt, qui pouvait affirmer, dans un entretien avec Patricia Norwell, datant de 1969 : « je ne crois pas qu'une structure à trois dimensions soit plus important qu'un brouillon dans lequel l'idée est mise sur papier, où un dessin achevé ou une photographie de l'œuvre. »¹⁸⁶ Ce n'est pas un hasard de retrouver ici Sol LeWitt, qui pourrait sembler à première vue éloigné de notre champ d'enquête, qui concerne essentiellement des œuvres filmiques. Si nous retrouvons dans ses propos quelque chose de saillant par rapport à Fisher, c'est parce qu'il est l'une régulièrement cité par Fisher lui-même lorsqu'il discute d'œuvres marquantes dans sa formation. Mais ici, au-delà de la justification à la fois biographique et exégétique, il nous paraît important de convoquer LeWitt à cause des problèmes de conservation que son œuvre soulève. Nous songeons particulièrement aux *Wall Drawings*, et au désintérêt que l'artiste pouvait porter à leur effective existence matérielle, évaluant leur nature conceptuelle comme supérieure. Les conséquences patrimoniales tirées de cette hypothèse sont alors évidentes : « LeWitt pensait que si l'un de ses dessins muraux était endommagé, il ne pouvait pas

¹⁸⁶ « I don't think that a three-dimensional structure is more important than a doodled drawing in which the idea is put down on paper, or a finished drawing or a photograph of the thing. » Patricia Norwell, « Sol LeWitt. June 12, 1969 », in Alexander Alberro ; Patricia Norwell (éds.), *Recording Conceptual Art*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 118.

être restauré ; il devait donc être remplacé. »¹⁸⁷ Ce principe a été difficilement recevable par les conservateurs qui font primer les raisons de l'objet sur la volonté de l'artiste, mais ici cette affirmation nous intéresse pour son potentiel heuristique. La marginalisation de l'opération de restauration vaut ici comme une nouvelle affirmation du primat de l'identité conceptuelle de l'œuvre. Mais qu'en est-il d'une procédure conceptuelle lorsque l'intérêt de l'artiste est également porté sur les conditions matérielles spécifiques de son médium d'élection ?

Pour Fisher et son *Register Loop*, la situation présente un paradoxe, peut-être une énième démonstration de son sens de l'humour. Cette œuvre si sophistiquée et exigeante sur les conditions de présentation du film n'existe, finalement, que comme dessin. Elle existe, pour reprendre le paradigme qui nous a ici conduit, comme *partition*. Ici, un renversement se produit : pour souligner la nature conceptuelle de l'œuvre, il n'est pas nécessaire de la réaliser. Ce modèle, certes paradoxal, que nous nous retrouvons à évoquer pour traiter de l'installation, nous sert à essayer d'éclairer quelque chose de crucial. On assiste effectivement à une fracture, un clivage, entre la nature conceptuelle de l'œuvre et sa réalisation physique. Cette fracture ne peut qu'être accrue par le temps, auquel la réalisation, dans son existence et présence concrète, est nécessairement soumise. Cet exemple « impossible » occasionné par Fisher nous sert donc ici comme hypothèse spéculative pour traiter enfin, brièvement, de quelques installations filmiques qui présentent des lieux particulièrement problématiques. Nous aurions envie d'affirmer, mais c'est une simplification, que ces problèmes surgissent essentiellement d'un « drame » qui se produit au sein de l'œuvre : celui, justement, qui lie l'opération conceptuelle et la réalité matérielle de la pièce. Cette tension devient particulièrement explicite lorsque ces œuvres traitent, et c'est souvent le cas, de la nature même du film. Comment produire une opération conceptuelle à travers un support essentiellement périssable ou fragile, et à

¹⁸⁷ « It was LeWitt's opinion that if a wall drawing was damaged, it could not be restored; it should be replaced ». « Sol Le Witt and Conceptual Art », in *Yale University Art Gallery Bulletin*, 2010, p. 127.

travers un appareillage technique souvent instable ? Nous nous pencherons, plus loin, sur des questions qui relèvent directement de la nature du support utilisé, ou encore, de l'obsolescence technologique. Ici, nous garderons à l'esprit cette vie « dramatique de l'œuvre », selon l'expression du philologue Contini, pour nous interroger sur les possibilités qui restent, au moment de la restauration ou d'une nouvelle présentation d'une œuvre, pour l'esquisser à nouveau.

Site-specific

La problématisation de l'installation dans notre analyse nous indique deux zones d'intervention essentielles : d'un côté, nous l'avons déjà signalé, on traite du « projet », et donc du schéma, du script. De l'autre nous nous trouvons face à des questions qui concernent le lieu et, au sens plus large, la disposition spatiale. Ces conditions deviennent particulièrement complexes lorsque l'on touche à des œuvres *site-specific*, produite pour un seul lieu spécifique. Pour rester chez Morgan Fisher, nous avons déjà eu l'occasion de voir comment son *Screening Room* articulait de manière extrêmement sophistiqué l'objet par définition multiple (la copie du film) et le lieu unique et spécifique. Fisher, dans des travaux ultérieurs, radicalise son choix de lieux et la mise en espace de quelques pièces produites pour « installation ». Souvent, l'espace d'exposition est choisi par Fisher comme point de départ, au point de lui faire dire que, dans un geste de retrait par rapport à la production artistique, ce n'est pas lui « mais l'architecture de l'espace, qui est à l'origine de l'œuvre ».¹⁸⁸ Dans ce cadre, voyons comment quelques considérations de Fisher sur ce point nous permettront par la suite de nous tourner vers deux objets qui s'imposent par leur radicalité.

Afin de résumer les quelques pistes qui nous amènent à traiter du problème du lieu, on peut d'abord avancer, en suivant une enquête historique traditionnelle, que la volonté d'ancrer l'expérience cinématographique dans

¹⁸⁸ « Morgan Fisher en conversation avec Mathieu Copeland. Los Angeles, le 9 mars 2015 », *op. cit.*, p. 32.

un lieu spécifique trouve peut-être une possible genèse dans la biographie de l'auteur. Ainsi, le père de Morgan, Howard T. Fisher, était architecte et *interior designer*.¹⁸⁹ Il faut aussi rappeler la passion de l'artiste pour les fresques italiennes de Andrea del Sarto (*Madonna del Sacco*, 1525, Basilique de la Santissima Annunziata, Florence) et surtout de Pontormo (*Vertumne et Pomone*, villa médicéenne de Poggio a Caiano, 1519-1521). Quel est le lien entre ces fresques et une œuvre telle que *Screening Room* ? Prenons le cas de Pontormo qui, pour déjouer les contraintes imposées par l'architecture du lieu dans lequel il devait réaliser sa fresque (la lunette et surtout la fenêtre en son centre), trouva dans quelques éléments décoratifs la solution pour réunir les deux parties de l'image. Mais si pour les peintres les contraintes étaient structurelles (ces œuvres relèvent aussi d'une commande), il s'agit pour *Screening Room* d'un problème inverse. Fisher impose lui-même des contraintes au film, renversant par-là l'idée communément admise qu'un film peut être projeté partout, c'est-à-dire dans n'importe quelle salle. *Screening Room* souligne précisément un constituant central du dispositif cinématographique classique : la salle, et l'œuvre s'attache à en rendre le spectateur conscient. Il se trouve dans une salle, la même salle qu'il observe dans le film. À ce stade il semble évident que le film questionne la supposée « non-théâtralité » du cinéma, que Fried présentait comme propre au médium et que Fisher a assumé comme cible critique dès les débuts de sa production artistique. De plus, il questionne les conventions du dispositif cinématographique, comme la fresque de Pontormo paraît confronter les conventions de la disposition d'une peinture à la source de lumière : une règle intuitive suggère que l'on ne met jamais un tableau près d'une fenêtre. Lorsque Fisher réalisera, après avoir laissé de côté la production d'images en mouvement, ses *Door and Window Paintings* pour le Neuer Aachener Kunstverein en 2002 il reviendra dans une communication sur cette fresque

¹⁸⁹ Voir Sabine Folie, « The Frame and Beyond », in Sabine Folie ; Susanne Titz (éds.), *Morgan Fisher: Two Exhibitions*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, p. 173-174.

Plus récemment Morgan Fisher est revenu sur le travail de son père avec deux expositions de peinture : « Interior Color Beauty (Bortolami Gallery, New York, 2013) et « Exterior and Interior Color Beauty » (China Art Objects Galleries, Los Angeles, 2014).

de Pontormo. Cette série de tableaux est constituée de pièces qui sont modelées sur des portes et des fenêtres et qui doivent donc être accrochées à côté de ces éléments, en rappelant idéalement la fresque que l'on vient de citer. C'est sur cette relation entre les fresques et son œuvre que Fisher s'exprime dans un passage :

L'un de mes tableaux préférés, *Vertumne et Pomone* (1519-1521) de Jacopo Pontormo, est un exemple extrême d'une relation étrange avec une fenêtre. Il s'agit d'une fresque qui, comme la *Madonna del Sacco*, se loge dans une lunette, sauf qu'au milieu il y a une fenêtre ronde dont les contours sont assez chargés d'un point de vue décoratif, tellement que cela divise effectivement la peinture en deux.¹⁹⁰

Et, plus loin, revenant sur ses propres peintures, on retrouve encore une fois le noyau critique – Michael Fried :

Ce que je n'avais pas prévu, c'est que les peintures n'autorisaient aucune autre présence dans la pièce, pas même un banc – qui est un équipement plutôt standard dans une galerie. Même si ce ne sont que des peintures, à savoir des objets plats accrochés au mur, elle activent l'espace de la pièce comme Michael Fried dit des objets littéralistes qu'ils le font, bien qu'elles ne se confrontent pas aux visiteurs. Je pense que cela provient du fait que les peintures sont prises dans l'architecture du lieu et prennent en charge la totalité de l'espace.¹⁹¹

¹⁹⁰ « An extreme example of painting with an awkward relation to a window, and one of my favorite paintings, is *Vertumnus and Pomona* (c. 1519-21) by Jacopo Pontormo. It's a fresco that like the *Madonna del Sacco* fills a lunette, except that in the middle there is a round window that with its decorative surrounding is so large it effectively divides the painting in two. » Morgan Fisher, « Door and Window Paintings », in Sabine Folie ; Susanne Titz (éds.), *Morgan Fisher. Writings, op. cit.*, p. 119.

¹⁹¹ « Something I did not foresee is that the paintings would not allow other works in the room, or even a bench that is a standard fixture in a gallery. Even though they were paintings, flat objects on the wall, they activated the space of the room somewhat as Michael Fried said that literalist object do, although the paintings did not confront the viewer. I think this came from the paintings' being attached to the architecture and so implicating the entire space. » *Ibidem*.

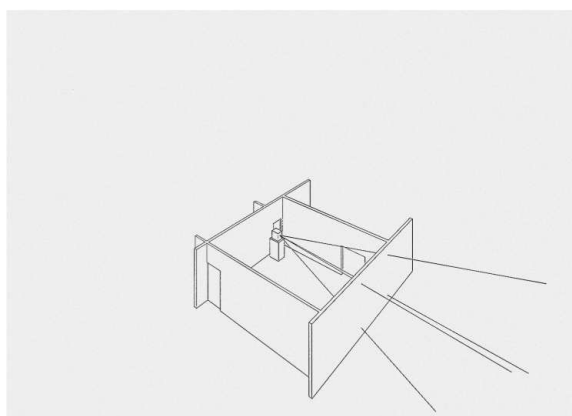
Sur les liens entre les *Door and Window Paintings* et *Screening Room* voir Christophe Gallois, « Behind the Scenes. Notes on the Films and Paintings of Morgan Fisher

Ici, Fisher ne fait que rebondir sur les caractéristiques spatiales que nous avons déjà pu souligner. Il revient, de manière implicite, sur la relation entre l'œuvre et sa présentation. *Screening Room*, en se focalisant sur la relation centrale entre œuvre filmique et lieu de présentation, ouvre idéalement le champ à la logique de l'installation, que l'artiste explorera notamment par la suite, dans les années 1970. Dans cette période nous retrouvons également quelques objets singuliers qui nous invitent, par le biais du paradoxe, ou de l'hyperbole si l'on veut, à travailler quelques questions liées aux relations entre le lieu de présentation et l'œuvre filmique. En suivant cette ligne esquissée par Fisher même, qui se veut voué à une pratique où l'architecture conditionne et informe l'œuvre filmique, nous nous tournons à présent vers deux œuvres qui se révèlent être cruciales pour leur radicalité dans les conditions de présentation.

Southern Exposure
(Morgan Fisher, 1977)

Film 16mm / installation
site-specific / coul. / sil. /
5'30"

Vue d'installation / Crayon
sur papier / 43,5 x 60 cm



Southern Exposure (1977), est une installation filmique *site-specific*, conçue pour la galerie du Mount San Antonio College à Walnut Creek (Californie) à l'occasion d'une exposition collective intitulée de manière programmatique « Film Spaces » (du 9 au 13 décembre 1977). Le titre de l'installation convoque de manière flagrante le lexique de l'architecture. Dans le jargon du métier, l'on dit qu'un mur orienté vers le sud acquiert une « southern exposure ». Cet aspect concerne des caractéristiques de clarté et

», trad. B. Kremer, in Alex Sainsbury (éd.), *Morgan Fisher: Films and Paintings and In Between and Nearby*, London, Raven Row, 2011.

d'ensoleillement des pièces. Avoir de la « southern exposure » est précisément ce qui est souhaitable pour un bâtiment car c'est normalement de ce côté que l'on place les fenêtres, afin d'avoir le plus de lumière possible. Dans cette œuvre, Fisher s'attache à faire converger le dispositif filmique avec les conventions architecturales qu'il évoque dans le titre. Toute la pièce repose sur une importation littérale des principes architecturaux vers le lieu d'exposition, par le biais du dispositif filmique. Résumons brièvement la genèse de l'œuvre. L'artiste filme d'abord l'extérieur de la galerie, là où il y avait un parking et, au-delà du parking, un paysage. Ensuite, le court film en 16mm (couleur, silencieux, d'une durée de 5 minutes 30) est projeté en boucle sur le mur (orienté sud) dans l'espace d'exposition. L'idée est d'avoir une fenêtre filmique à l'intérieur de la galerie, qui est dépourvue de fenêtres réelles. Toutefois, deux problèmes majeurs surgissent dans la réalisation concrète du projet. En premier lieu le projecteur doit forcément être placé à l'intérieur de la salle, dévoilant ainsi la source de la « vue » sur le mur et brisant donc la nature illusionniste recherchée (évidemment on ne peut pas projeter sur le mur depuis l'extérieur). Deuxièmement, le point de vue du visiteur qui déambule dans la salle ne peut pas changer son rapport à ce qu'il voit à travers cette fenêtre : le film montre la même image de n'importe quel angle qu'on le regarde – il ne peut que renvoyer à un seul et unique point de vue.

Finalement, l'œuvre se révèle dans sa dimension d'échec. Comme le dit Fisher lui-même : « je savais que l'œuvre ne pouvait pas être la fenêtre qu'elle avait annoncé vouloir être, mais je l'ai fait quand même ».¹⁹² Cette observation de l'artiste qui commente de manière détachée la réussite plus que partielle de la pièce ne doit pourtant pas être prise comme un aveu d'inefficacité. Au contraire, Fisher profite quelques années plus tard d'une autre occasion pour préparer un travail similaire – ce qui nous signale le lien entre architecture et œuvre filmique comme essentiel dans sa pratique.

¹⁹² « I knew that the work could not be the window that it announced it wanted to be, but I went ahead and did it anyway ». Morgan Fisher, « Southern Exposure », in Sabine Folie ; Susanne Titz (éds.), *Morgan Fisher. Writings, op. cit.*, p. 57.

En 1979, John G. Hanhardt organise au Whitney Museum of American Art une exposition intitulée : « RE-VISIONS. Projects and Proposals in Film and Video » (du 9 avril au 19 mai). L'exposition réunit trois pièces produites par des artistes travaillant avec la vidéo (Bill Beirne, Buky Schwartz, et une collaboration entre Robert Watts, David Behrman et Bob Diamond) et trois œuvres ayant comme support le film (réalisées par William Anastasi, Michael Snow et Morgan Fisher). Dans les mots du commissaire d'exposition, nous retrouvons le fil conducteur des trois œuvres filmiques qui y sont présentées, et qui résonnent également avec cette idéale taxonomie des problèmes que l'on en est ici en train d'esquisser. Un premier axe de réflexion concerne les « stratégies pour articuler la perspective bi-dimensionnelle de l'image filmique et sa relation, à travers son contenu et le processus de projection, à la surface sur laquelle elle est projetée ».¹⁹³ Ici Hanhardt pointe quelque chose d'essentiel et qui résonne immédiatement avec les axes de réflexion que l'on essaie de dégager dans notre recherche. Ces œuvres incluses dans l'exposition traitent de l'articulation entre l'image et filmique et sa mise en espace, avec une considération spécifique pour le rôle joué par l'écran.

Observons alors la pièce que Fisher prépare à l'occasion de cette présentation. *North Light* (1979) évoque, par le biais de son titre, une autre convention architecturale, comme celle qui donnait son origine à *Southern Exposure*. Cette fois, l'artiste se confronte à un énième exemple issu du lexique de l'architecture : la lumière provenant du nord est une lumière indirecte, qui ne forme pas d'ombres ni d'éclats, et qui est plus neutre que la lumière qui provient d'autres directions. Cette « neutralité » de la lumière donne lieu aux meilleures conditions possibles pour pouvoir apprécier les couleurs et juger des relations entre les éléments chromatiques. Pour cette raison, la lumière du nord est souhaitable dans les espaces voués à la production artistique, comme l'atelier, ou encore, évidemment, l'espace d'exposition. Pour son installation au Whitney, Fisher prépare un court film

¹⁹³ John G. Hanhardt, « RE-VISIONS. Projects and Proposals in Film and Video », brochure de l'exposition, New York, Whitney Museum of American Art, 1979.

16mm silencieux et en couleur, sur le modèle de celui réalisé pour *Southern Exposure* deux ans auparavant. L'espace d'exposition réel est situé au troisième étage du Whitney (dans le bâtiment construit par Marcel Breuer), situé au croisement de Madison Avenue et de la 75^{ème} rue.¹⁹⁴ La projection a donc lieu sur le mur au nord de la salle d'exposition, donnant au spectateur la possibilité de voir ce qui serait idéalement visible grâce à une ouverture effectuée sur cette partie de la paroi. Encore un fois, ce qui est visible n'est qu'une approximation de ce qu'une fenêtre laisserait entrevoir. L'image sera en effet évidemment déficitaire, en raison de sa bidimensionnalité, et du point de vue limité et contraignant qu'elle offre, dû au positionnement de la caméra au moment de la prise de vue, ainsi que du projecteur, au moment de l'installation.

Les deux œuvres fonctionnent à la manière d'un commentaire ironique sur la nature de l'enregistrement filmique comme « fenêtre sur le monde ». Dans *North Light* et *Southern Exposure*, cette fenêtre devient résolument une surface bidimensionnelle qui expose les paradoxes liés à cette conception de l'image filmique. Ceci est d'autant plus évident à cause du fait que l'installation repose sur une substitution métaphorique du projecteur à la caméra (le premier est positionné à l'endroit où l'appareil d'enregistrement était situé pour réaliser la prise de vue). Dans cette pièce, Fisher joue précisément, grâce à ce renvoi paradoxal à un poncif de la théorie de l'image filmique, sur la relation conflictuelle entre lieu d'exposition et image filmique. Le travail est conçu pour un lieu spécifique, et il y est ancré de manière inextricable. Il serait en effet inconcevable de présenter l'installation dans un lieu autre que l'espace d'exposition qui lui est assigné. Morgan Fisher nous permet ici d'affronter de manière frontale le problème des œuvres *site-specific*, qui est le cas de figure extrême pour ce qui concerne les difficultés de transmission des installations. L'organisation de l'espace est ici

¹⁹⁴ Lorsque Morgan Fisher participe à la Whitney Biennial en 2014, il présente une pièce directement inspirée par la relation architecturale entre le bâtiment de Breuer et le nouveau Whitney (ouvert au public en mai 2015) dans le Meatpacking District.

consubstantielle à l'œuvre filmique et rend ainsi sa présentation possible exclusivement dans un lieu spécifique.

Ce cas de figure-limite nous fournit alors l'occasion de penser la présentation en installation comme une manifestation sensible d'une partition d'ordre conceptuel. Nous avons commencé cette discussion des caractéristiques des œuvres-installations en partant d'un cas encore plus extrême, celui de *Register Loop*, une installation de Morgan Fisher qui n'a existé que sous forme de projet. Cette installation restée à l'état de schéma graphique résonne immédiatement avec les contraintes des installations *site-specific*. Toute comme *Register Loop*, *North Light* et *Southern Exposure* (et, dans une moindre mesure, *Screening Room*) ont pour point nodal le moment de leur conception et fonctionnent autant comme stimulation intellectuelle que comme pièces présentées dans un espace physiquement concret. Nous pourrions mettre en parallèle cet aspect avec les indications que nous avons retenues de l'art conceptuel – la présentation des œuvres, du point de vue de la conservation, devient une nouvelle production. Elle s'articule nécessairement sur un modèle de partition / exécution, mais avec une contrainte spécifique liée à l'espace choisi. Toutefois, au vu de sa nature conceptuelle, pour Fisher, comme pour d'autres artistes, le projet devient œuvre à part entière. Vu que le travail est conçu pour un lieu spécifique, et qu'en plus l'artiste n'en est pas satisfait (comme le signale la déclaration à propos de *Southern Exposure*), que reste-t-il de l'œuvre ? Un dessin, la concrétion matérielle minimale qui est nécessaire à la survie de la stimulation conceptuelle générée par l'œuvre. De cette manière, même si l'œuvre n'est pas physiquement réalisée, elle existe sous forme de projet. Toutefois, ce projet n'est pas tellement un moyen de remplacer l'œuvre absente physiquement mais bien de faire de cette absence l'œuvre elle-même.

Pour aborder la production de Fisher on a pu faire référence à sa réfutation décisive de l'essai de Michael Fried « Art and Objecthood », or, en revenant à cette question, il nous paraît intéressant de remarquer que, dans le même numéro d'*Artforum* (été 1967), on trouve les « Paragraphs on

Conceptual Art » de Sol LeWitt. Dans ce texte capital, la relation entre la présence physique et sa portée conceptuelle est ainsi abordée :

L'art conceptuel est davantage destiné à la pensée qu'à la vue ou à l'affectivité. [...] Tout ce qui attire l'attention sur le physique d'une oeuvre nuit à la compréhension de l'idée et devient un mécanisme expressif. Pour l'artiste conceptuel, il s'agira autant que possible de perfectionner l'accent mis sur la matérialité ou de l'employer de manière paradoxale (de le convertir en idée): cette forme d'art exigera la plus grande économie de moyens. [...] On peut également énoncer des idées avec des chiffres, des photographies, des mots, avec tout ce qu'on voudra puisque la forme n'a pas d'importance.¹⁹⁵

L'apport théorique des indications de Sol LeWitt nous pousse à considérer les propositions plastiques de Morgan Fisher comme, avant tout, une organisation conceptuelle. Toutefois, on ne soulignera jamais assez l'élément dramatique : si l'origine des pièces et leur noyau théorique réside dans une organisation conceptuelle, elles se manifestent néanmoins à travers le film – artefact soumis aux lois du monde sublunaire. Chaque présentation des pièces site-spécifique passera alors par un choix radical. La première option est, pour ainsi dire, *hétérodirecte*, vu qu'à la présence physique de l'objet on substituera la seule concrétion sensible possible, c'est-à-dire le dessin. La seconde option passe par contre par une décision d'ordre poïétique, et concerne la reproduction (et non la reconstruction) de la pièce, c'est-à-dire une nouvelle production pour une nouvelle présentation – et le

¹⁹⁵ « Conceptual art is made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions. The physicality of a three-dimensional object then becomes a contradiction to its non-emotive intent. Color, surface, texture, and shape only emphasize the physical aspects of the work. Anything that calls attention to and interests the viewer in this physicality is a deterrent to our understanding of the idea and is used as an expressive device. The conceptual artist would want to ameliorate this emphasis on materiality as much as possible or to use it in a paradoxical way (to convert it into an idea). This kind of art, then, should be stated with the greatest economy of means. Any idea that is better stated in two dimensions should not be in three dimensions. Ideas may also be stated with numbers, photographs, or words or any way the artist chooses, the form being unimportant. » Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », in *Artforum*, juin 1967 ; trad. fr. « Alinéas sur l'art conceptuel » (1967), cité dans Charles Harrison ; Paul Wood, *Art en Théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p.912

modèle flagrant reste, dans son articulation entre unicité et multiplicité, *Screening Room*.

Présentation et restauration : nouvelles perspectives théoriques

Nous avons fait le choix délibéré de traiter d'abord, dans notre investigation des stratégies d'installation, d'objets paradoxaux, conflictuels, sur lesquels, en dernière instance, nous ne pouvons pas nous prononcer définitivement du point de vue de leur restauration et de leur présentation. Ce choix devint ainsi un véritable exercice de la pensée, qui nous aide à évoquer les possibles actes d'intervention sur des œuvres radicales – encore une fois, nous respectons le parti pris d'utiliser les objets sans les écraser au profit d'une théorie unifiante et simpliste. Dans notre discours, les œuvres deviennent, avant tout, des sources de stimulation conceptuelle, qui nous invitent à penser de manière critique notre discipline et notre positionnement théorique. Ainsi, les installations *site-specific* nous aident à mettre en évidence, de manière phénoménologique, les différences cruciales qui subsistent entre le film d'artiste ou expérimental, et le film au sens canonique du terme. L'inextricable relation entre lieu et œuvre filmique (tout comme, auparavant, la centralité du moment de la performance) pointe directement la distance qui sépare ce type de production du champ du film au sens large. Nous sommes ainsi, par le biais des œuvres, amenés à concevoir de nouveaux paradigmes pour traiter ce type de production. Encore, cette approche nous permet d'identifier d'autres zones d'intervention tout en partant seulement d'une analyse des caractéristiques spatiales ou temporelles des pièces considérées. Nous avons notamment indiqué, dans le cas de *Line Describing a Cone* d'Anthony McCall, comment le support utilisé rentrait directement en relation avec la présentation de la pièce en installation (à cause de la densité du noir dans la pellicule 16mm inversible). Nous avons également souligné l'importance du support filmique, et ses implications théoriques, dans *Screening Room* de Fisher. De cette manière, des questions apparemment liées seulement à des questions de production de l'œuvre gagnent une nouvelle épaisseur spéculative.

Ces caractéristiques concrètes, qui font de l'œuvre filmique un artefact possédant ses propres spécificités, ne sont pas exclusivement l'objet d'une expertise technique, elles touchent également la valeur esthétique, et conceptuelle, de la pièce. Notre effort est alors devenu clair. En considérant les œuvres à la fois dans leur nature matérielle et spéculative, nous envisageons l'activité de restauration et de conservation comme relevant essentiellement de l'interprétation. C'est pour cette raison, et au vu du mélange de savoirs que nous sommes ici perpétuellement amenés à mobiliser (entre histoire, théorie, et connaissances technologiques), que l'on ne peut pas considérer les interventions de restauration comme étant d'ordre exclusivement technique. Si d'un côté cette pratique ne peut se faire que sur des exemples spécifiques, de l'autre on ne pourra pas oublier cette visée plus ample, qui nous permet de faire de l'activité de restauration et de conservation un véritable lieu de passage entre la réalité matérielle des objets et leurs implications théoriques.

Nous avons ici procédé de manière volontaire par le biais de paradoxes et d'exemples intentionnellement « impossibles » ou, si l'on veut, problématiques, afin de montrer comment les indications concernant la restauration, la conservation, ou encore la présentation des œuvres ne peuvent nullement se résoudre à un précis, ou pire, à un manuel d'instructions. Au contraire, cette observation et le respect de la complexité nous amène ici à indiquer notre pratique comme éminemment critique et nullement résolutive. Nous accueillons, dans notre tentative de systématisation, plutôt une tendance à la distinction de niveaux problématiques. Les exemples de la performance et de l'installation nous permettent dans ce sens de traiter des indications méthodologiques importantes. Le choix de les évoquer avant les questions à première vue plus fondamentales, comme le support, nous aide à focaliser l'attention sur ce qui est premier dans les œuvres elles-mêmes, c'est-à-dire une certaine organisation spatiale ou temporelle. Le paradigme fonctionne car il nous permet de traiter, dans un second temps et selon une logique séquentielle,

d'autres aspects liés aux œuvres. Si l'on considère le moment de leur présentation comme central, on arrive également à toucher les aspects qui touchent aux composantes intimement concrètes de l'œuvre, notamment le support et l'appareillage technique. Ce geste constitue une révolution (au sens propre) épistémologique au regard de l'œuvre, parce qu'il permet de la considérer comme un agencement de complexités, plutôt que comme un ensemble divisé en sous-parties. En regardant de près la configuration spatiale ou temporelle de l'œuvre, on arrive également à toucher les noyaux du support et du dispositif.

C'est ainsi que nos champs d'intervention se précisent. En nous approchant des conditions de présentation d'ordre spatial ou temporel, le support des œuvres, les questions relatives à l'obsolescence technologique, ou encore les problèmes qui relèvent des tentatives de transfert ou de traduction deviennent de plus en plus essentiels. Le champ d'intervention, en ce qui concerne les œuvres issues du champ du film d'artiste et expérimental, devient ainsi un champ nécessairement élargi, à la croisée des disciplines et de savoirs issus de milieux divers. Les exemples choisis ici nous interpellent en tant qu'objets spécifiques – ce qui nous a amenés à en traiter dans le détail, historiographiquement. Et pourtant, dans leur singularité, ces œuvres nous amènent à traiter de questions beaucoup plus générales, dégagant des axes de réflexion pertinents pour l'ensemble de notre recherche. L'esquisse de méthodologie que nous souhaitons proposer ici passe par une analyse des objets qui évite toute position de surplomb. Néanmoins, nous avons essayé de nous soustraire à la domination des particularités et de l'empirie afin de tenter d'établir quelques principes opératoires.

Lorsque nous prenons comme modèle les disciplines de la « restitution » comme la philologie ou la restauration, nous touchons au problème central de la transmission des œuvres. Dans le chapitre dédié au « film comme texte », nous avons pu observer les difficultés relatives à la restitution correcte de textes programmatiquement fragmentaires, lacunaires, ou au statut variable et incertain. En proposant comme étape

suivante de notre analyse les problèmes spécifiques liés aux conditions de présentation des œuvres, nous avons fait émerger une catégorie de films pour lesquels la « simple » considération textuelle n'est pas valable. Ici, nous nous sommes attachés à souligner comment le déroulement temporel, la performance, ou encore le lieu choisi occupent, pour chacun de ces objets, une place centrale, qui doit être préservée. Dans un effort de transmission, on devra nécessairement prendre en considération ces éléments qui paraissent, dans un autre contexte, extérieurs aux œuvres elles-mêmes. Dans toute activité de restauration, comme dans la pratique du philologue, le résultat n'est que l'approximation de l'original. Dans notre champ, cette approximation passe également par la répétition, la reconstruction, ou la traduction - nous le verrons par la suite. La transmission de l'œuvre est alors le résultat d'une évaluation et d'un compromis nécessaires.

Dans un texte de 2004, la conservatrice de la Tate Modern, Pip Laurenson, a synthétiquement esquissé deux approches possibles dans la conservation de ce que l'on appelle, de manière certes insatisfaisante, le « *time-based* » art.¹⁹⁶ Dans son intervention, l'auteure évoque deux positions distinctes. Le premier cas concerne une approche que l'on pourrait qualifier de « puriste », et qui vise à préserver à tout prix la technologie originelle de l'œuvre. La seconde position serait celle d'une approche plus élastique et moins normative, qui ne se priverait pas de modifier la pièce. Or, nous sommes ici persuadés que les deux positions ne sont pas mutuellement exclusives et que, en ce qui concerne des installations filmiques, l'éventail de possibilités d'intervention est vaste. Dans le champ du film, en effet, un purisme technologique serait une position difficile à assumer, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin à l'occasion d'une analyse détaillée de questions d'obsolescence technologique. Mais nous soutenons par ailleurs que la « mise à jour » (au sens de son *actualisation*) d'une œuvre s'affiche tout aussi problématique. Du point de vue sémantique, l'expression ne peut

¹⁹⁶ Voir Pip Laurenson, « The Management of Display Equipment in Time-Based Media Installations », in Ashok Roy ; Perry Smith (éds.), *Modern Art, New Museums, Contributions to the Bilbao Congress, 13-17 September 2004*, London, International Institute for Conservation for Historic and Artistic Works, 2005, pp. 49-53.

pas être retenue par le lexique de la conservation, au vu de ses implications décidément technocratiques. Nous avons vu comment il est possible de parler de « transfert » dans le domaine de la copie partielle, et nous verrons également comment on peut employer le terme de « traduction » pour qualifier ce passage. Le champ d'intervention est donc beaucoup plus complexe que ce que l'on pourrait croire, car intimement lié à la fois à des questions éminemment technologiques et à des questions théoriques.

Les conditions de présentation ne sont qu'une des variables dans la recherche de l'approximation de la valeur d'originalité. Le film-performance comme le film-installation sont alors à considérer comme le lieu de rencontre entre des conditions de présentation spécifiques et un objet matériel, le film. Ce dernier constitue, en dernière instance, cet artefact singulier, nécessairement activé par les conditions de monstration dont il est le véritable moteur, à la fois centripète ou centrifuge. Dans une perspective de transmission il s'agit alors, en fonction des cas spécifiques analysés, de voir comment conserver telles caractéristiques et à quel prix – toute tentative de présentation portant en soi la nécessité du choix. C'est ce choix (et ce résultat inévitablement partiel) qui font de l'activité de restauration un lieu d'interprétation. Loin de fonctionner comme écran transparent et imperceptible entre l'œuvre et sa réception, toute activité de restauration se révèle être une perspective herméneutique. La restauration intervient dans le hiatus temporel qui sépare nécessairement l'œuvre et son origine du moment de sa présentation.

C'est ce passage, souvent relégué au second plan, que nous essayons ici d'investiguer et de problématiser, en lui redonnant la complexité qui lui revient. Nous avons ici tenté de proposer une méthode. On a brièvement évoqué, dans le chapitre relatif au « texte filmique », une volonté de se référer à des exemples hors-chronologie, qui ne seraient pas contenus dans notre champ d'action. Ceci rentre dans notre volonté d'esquisser une possible « généalogie » des pratiques qui nous intéressent. Dans ce chapitre lié aux spécifications spatiales et temporelles des œuvres filmiques, on a ainsi pu

évoquer, via Morgan Fisher, les conditions de présentation des fresques italiennes en lien avec les spécificités architectoniques de leur espace d'exposition. Ce geste ne se veut ni dérisoire ni, à l'inverse, prétentieux. Nous sommes persuadés que parfois, de manière certes souterraine et imprévisible, les temporalités des œuvres se télescopent brusquement. Le moment de considérer avec autant de sérieux Poggio a Caiano et la galerie d'art de l'université de Walnut Creek est peut-être arrivé.

CHAPITRE III

Image et matière

L'émulsion fragile

En 2002, Jon Gartenberg, ancien archiviste de la collection film du Museum of Modern Art à New York, publie un article qui va marquer de manière indélébile le panorama de la restauration du film expérimental. Le titre de ce texte est aussi fort et concis qu'un slogan : « The Fragile Emulsion ». Qu'est-ce qu'il faut entendre par « émulsion fragile » ? Les propriétés physiques du ruban filmique, le fait qu'il exige d'être traité soigneusement et avec précaution avaient déjà été observées par la littérature pragmatique concernant le cinéma.¹⁹⁷ Gartenberg repousse consciemment cette acception « généraliste », bien conscient du fait que toute émulsion est, au sens propre, « fragile ». Voici comment il explicite les raisons qui se cachent derrière son titre :

Le titre de cet article, « L'émulsion fragile », souligne bien le statut du film expérimental américain et de ses réalisateurs à la fois dans la culture cinématographique et au regard des archives filmiques. Un fil entier de l'histoire du cinéma est menacé par l'extinction, même si ces films n'ont vu le jour que ces quarante dernières années.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Parmi les exemples, on peut citer « The Film Prayer », une publication anonyme de 1920 à l'usage du Visual Instruction Service of the State College, Fargo, ND (repris dans Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema. An Introduction*, London, British Film Institute – Palgrave Macmillan, 2000, p. 206). Dans ce court texte la pellicule s'adresse directement au projecteur et déclare : « I am celluloid, not steel ; O God of the machine, have mercy. I front four great dangers whenever I travel the whirling wheels of the mechanism. »

¹⁹⁸ « The title of this article, 'The Fragile Emulsion,' aptly underscores the status of American experimental films and their makers both in the cinematographic culture as well as in film archives. An entire thread of film history is threatened with extinction, even though many of these films have been created only over the past four decades. » Jon Gartenberg, « The Fragile Emulsion », in *The Moving Image*, vol. 2, n°2, automne 2002, p. 142.

Il dévoile immédiatement après le but de son texte : établir la nature de la crise dans laquelle le film expérimental se trouve et proposer « une approche méthodologique » pour la sauvegarde de ces œuvres.¹⁹⁹ La fragilité à laquelle il fait référence n'est pas (ou plutôt : n'est *plus*) exclusivement référée au support employé par les œuvres mais s'identifie, de manière métonymique, à l'existence difficile d'une production à part entière. Nous nous permettrons d'utiliser, de manière instrumentale, le titre proposé par Gartenberg pour nous tourner vers une énième spécificité que nous essaierons d'établir afin de préciser notre champ de recherche.

Quelque chose de crucial s'exprime si l'on proclame que le film expérimental, ou le film d'artiste, serait le lieu où la fragilité du support filmique, dans sa transmission, s'affirme comme principe esthétique. Gartenberg lui-même, dans une première version de son texte proposée en 1991 à Athènes, souligne cette intersection significative entre la fragilité comme « défaut » et la fragilité entendue comme « principe », en invoquant des questions de « sensibilité ».²⁰⁰ Il établit ainsi de manière définitive la différence entre les conditions de production de ce type d'œuvres par rapport à la production cinématographique dominante, et les particularités de leur transmission. En utilisant le texte de Gartenberg (qui comprend par ailleurs beaucoup d'exemples étrangers à notre propre corpus) comme porte d'entrée idéale, nous en retenons quelques lignes guides tout en introduisant une série de distinctions. L'auteur parle notamment en tant qu'acteur de la préservation de ces œuvres, et documente son discours par une série de cas sur lesquels il a mené des expériences directes. Ici, nous procéderons plutôt de manière théorique, mais en ponctuant l'argumentation d'exemples concrets. Nous tenterons de voir comment le film expérimental parvient à

¹⁹⁹ *Ibidem.*

²⁰⁰ Cf. à ce propos la note 1 de « The Fragile Emulsion » (*op. cit.*, p. 152) où Gartenberg écrit : « I gave a presentation about the role of film archives in preserving experimental works at the 1991 annual congress of the International Federation of Film Archives in Athens, Greece (an apt site, given ample evidence in that city of the preservation of antiquity). The organizers happened to mistranslate the title as 'The Fragile Emotion,' which perfectly fit the aim of my presentation to directly link the experimental artist's interior emotional world to the delicacy of the imagery he or she fixes on the emulsion. »

toucher, de manière plus ou moins consciente, certaines questions fondamentales issues de la théorie de la restauration, et comment ces dernières se trouvent à leur tour remises en question par l'inventivité formelle des objets évoqués. De manière cohérente avec la démarche entreprise dans les sections précédentes, les questions théoriques sont suscitées par des exemples concrets, et nous aurons l'occasion de sentir la friction qui peut occasionnellement se produire entre le discours théorique et les œuvres dans leur existence matérielle.

Cette insistance sur l'importance du support et son apparente fragilité, que nous nous attacherons à démontrer à travers une sélection d'exemples, devient ainsi un mouvement significatif du point de vue méthodologique. Lorsque l'on s'intéresse aux questions de conservation et de restauration de cette production, il semble en effet problématique de soumettre les interventions sur la matière aux mêmes lignes guides que la production filmique entendue au sens canonique. Nous observerons en effet comment le film expérimental s'installe directement dans des espaces critiques, investissant véritablement les catégories proposées par les traités sur la restauration, touchant notamment à la distinction canonique, d'après Cesare Brandi, entre *image* et *matière*.

La caractérisation méthodologique que nous proposons ici nous permettra d'inscrire les caractéristiques et les problèmes qui concernent le support dans une vision élargie. On a déjà eu l'occasion de voir comment le support filmique peut jouer un rôle crucial dans des œuvres à composante performative (c'était le cas d'Anthony McCall et de ses « Solid Light Films ») ou en installation (nous en avons vu quelques exemples marquants chez Morgan Fisher et ses pièces *site-specific*), et nous nous proposons ici de prolonger idéalement cette approche. Notamment, nous traiterons d'œuvres qui trouvent dans certains défauts du support filmique un enjeu théorique spécifique. Ainsi, la question de la conservation de ces objets trouve une complexité ultérieure – ou, encore, un renversement de perspective. Ce sont

les objets eux-mêmes qui nous permettent de problématiser les discours relatifs à la restauration.

Brandi : idéalisme et matérialisme

Nous avons déjà eu l'occasion de voir comment la théorie de Brandi peut jouer un rôle opératoire dans les questions qui concernent les images en mouvement. Brandi parvient en effet à quelque chose de central, qui pourrait être défini comme la systématisation, remarquable, de quelques principes théoriques fondamentaux. Parmi les catégories intellectuelles les plus pertinentes chez Brandi pour notre domaine, on trouve la répartition de l'œuvre d'art entre *image* et *matière*. Nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer l'axiome fondamental à partir duquel Brandi définit l'activité de restauration : « *on ne restaure que la matière de l'œuvre d'art* ». ²⁰¹ Or, ceci pose un problème, ou du moins indique un premier clivage dans le système de Brandi. Il précise ainsi ses positions :

Le fait que les moyens physiques dont l'image a besoin pour se manifester représentent un moyen et non une fin ne doit pas nous dispenser de rechercher ce qui constitue la matière par rapport à l'image, recherche que l'esthétique idéaliste a cru en général pouvoir négliger mais que l'analyse de l'œuvre d'art fait resurgir inexorablement. ²⁰²

Autrement dit, la matière, bien qu'elle ne se confonde pas avec l'image, mais en se constituant plutôt comme son « médium » (au sens étymologique), ne peut pas être évacuée. Si l'on lit attentivement ce passage, on comprend clairement ce que Brandi vise : proposer une négociation entre deux positions intellectuelles, qui constituent par ailleurs, fondamentalement, une dichotomie essentielle de notre travail de recherche. Au sein de cette polarisation, on placerait d'un côté les positions théorico-

²⁰¹ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, *op. cit.*, p. 31.

²⁰² *Ibidem*, p. 33.

esthétique et de l'autre la confrontation directe avec l'existence matérielle des œuvres, suscitée par l'activité de l'analyse. Dans notre champ, nous sommes confrontés aux mêmes problèmes, compliqués toutefois par les possibilités de transfert, sinon de « traduction » possibles dans le champ du film – auxquelles nous nous consacrerons plus loin.

Brandi, dans sa tentative de définir ce qui fait « matière », adopte un point de vue phénoménologique et, de ce fait, précise ainsi son usage du mot. Par « matière » il entend, en termes généraux, « tout ce qui sert à l'épiphanie de l'image », expression dont il discerne sciemment les réminiscences scolastiques.²⁰³ Il poursuit cette description en attribuant à la matière deux fonctions distinctes : « structure » et « aspect ». Cette redistribution des fonctions lui permet d'éviter deux pièges intellectuels qui pourraient découler d'une considération univoque de la matière. En affichant cette bipolarité essentielle de la matière, Brandi évite notamment ce qu'il appelle une « illusion d'immanence » qui consisterait à surestimer le rôle du support dans l'œuvre d'art. L'auteur explicite sa position à travers un exemple qu'il est peut-être utile de rappeler ici. Par « illusion d'immanence », il faut entendre l'opération intellectuelle qui consiste à associer, par exemple, « le marbre qui n'a pas encore été découpé dans une carrière et celui qui est devenu statue »,²⁰⁴ en raison d'une identité matérielle relevée du point de vue pragmatique. Cette considération, affirme Brandi, est trompeuse, vu que « le marbre non extrait possède seulement sa constitution physique et que le marbre de la statue [...] en devenant le véhicule d'une image [...] s'est historicisé sous l'effet de l'action de l'homme ».²⁰⁵ Parmi les erreurs que l'auteur essaie d'éviter on trouve également une référence à une

²⁰³ *Ibidem*. Brandi remarque au passage notamment la résonance avec la définition thomiste du beau : « id quod visum placet ». Nous nous limiterons à relever ici que, bien que Brandi ne reprend pas la définition correcte de Saint Thomas (qui serait en effet « pulchra enim dicuntur quae visa placent », *Summa theologiae*, I^a, q. 5, a. 4, ad 1), il en souligne néanmoins la dimension « phénoménologique » au lieu de l'essentialisme vulgarisé par Jacques Maritain (*Art et scolastique*, 1920). Sur la question, voir notamment Umberto Eco « Une lecture désinvolte », in *De l'arbre au labyrinthe. Etudes historiques sur les signes et l'interprétation*, trad. H. Sauvage, Paris, Grasset, 2010.

²⁰⁴ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration, op. cit.*, p. 34.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 35.

considération positiviste selon laquelle la matière engendrerait ou déterminerait le style de l'œuvre. Ici, Brandi vise notamment comme cible critique les positions de Gottfried Semper, auteur d'une « théorie matérialiste » selon laquelle la forme est « déterminée par la nécessité, le matériau et la technique ». ²⁰⁶ Sans trop détailler les enjeux de la pensée de Semper, attaquée par Brandi, nous nous limitons à souligner son implication dans le traitement du patrimoine monumental, et c'est peut-être ce dernier aspect qui en fait, pour Brandi, un repère historique et théorique inévitable, bien qu'employé *a contrario*. ²⁰⁷ La restitution de cet aspect de la pensée de Brandi et de sa répartition centrale de la matière entre aspect et structure ne serait pas complète sans avoir individué l'autre cible critique de l'auteur. Si jusque-là nous avons pu remarquer son opposition ferme à l'égard de toute forme de déterminisme technique, il faudrait également rappeler son hostilité envers les esthétiques idéalistes, qui négligent le rôle de la matière dans l'image. Les deux positions, à la fois le déterminisme matérialiste et une approche idéaliste, sont ainsi soumises au geste critique. ²⁰⁸

Une dichotomie critique

Il est clair que le rapport entre image et matière est l'un des couples les plus problématiques pour Brandi, couple qu'il décrit avec beaucoup plus de nuances que ce que la vulgarisation de sa pensée pourrait laisser croire. La répartition entre aspect et structure constitue en effet un binôme conceptuel dynamique plutôt qu'une dichotomie définitive. Dans ce partage crucial des fonctions, Brandi relève également l'avatar d'une autre polarité, centrale dans

²⁰⁶ Joseph Masheck, « 'Le paradigme du tapis' revisité », Anne Dressen (éd.), *Decorum. Tapis et tapisseries d'artistes*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris – Skira, 2013, p. 96.

²⁰⁷ Ceci n'est pas le lieu de conduire une analyse détaillée des positions de Semper à l'égard du patrimoine architectural. Nous nous limitons à signaler la contribution de Roland Recht sur le sujet, « Viollet-le-Duc et Gottfried Semper : leurs conceptions du patrimoine monumental », *Revue germanique internationale*, n° 13, 2000.

²⁰⁸ Pour une analyse détaillée des positions théoriques de Brandi on peut consulter notamment le volume de Massimo Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 109 et sq.

son discours, entre « instance historique » et « instance esthétique ».²⁰⁹ Les quelques exemples que l'auteur emprunte pour son argumentation visent à complexifier la répartition des fonctions de la matière. C'est le cas notamment d'un exemple qui porte sur une (hypothétique) peinture sur panneau dont le bois serait devenu tellement poreux qu'il ne pouvait plus offrir un support adéquat. Dans ce cas, en terme de catégorie, la peinture serait donc, de l'avis de l'auteur, une « matière comme aspect » et le bois une « matière comme structure » – tout en sachant que certaines caractéristiques picturales sont ce qu'elles sont précisément *parce que* leur support est en bois. Sur ce point, Brandi peut affirmer résolument : « la distinction entre aspect et structure se révèle donc bien plus subtile que ce qu'elle peut paraître de prime abord » - et il ajoute que cette distinction ne pourra pas toujours être « entièrement possible sur le plan pratique ».²¹⁰ Toutefois, comme souvent chez Brandi, le choix est orienté vers la transmission de la matière comme aspect plutôt que de la matière comme structure.

Revenons maintenant au film : du point de vue filmique, nous dirons que le « support » serait, selon la terminologie adoptée par Brandi, la *structure*, là où « l'émulsion fragile » dont Gartenberg parle dans son article concernerait plutôt la matière comme *aspect*. Nous intéresserons ici à deux œuvres pour lesquelles l'articulation entre image et matière est difficile à opérer. Cette répartition intellectuelle des caractéristiques de la matière dans l'œuvre d'art a été adaptée au film notamment par Michele Canosa dans son essai récapitulatif sur la restauration du film. En se référant explicitement au passage de Brandi que l'on vient de citer, Canosa essaie de tester la pertinence d'une telle distinction dans le domaine filmique. Si Brandi partage la matière de l'œuvre entre aspect et structure, en assignant, dans l'exemple précédent, à la matière picturale le premier rôle et au panneau en bois le second, Canosa de son côté fait appel à quelques lignes qui retracent l'histoire

²⁰⁹ Cette polarité se trouve également déclinée dans une articulation complexe de la pensée de Riegl au début du XXe siècle. Voir Alois Riegl, *Le Culte moderne des monuments* [1903], trad. D. Wiczorek, Paris, Seuil, 1984.

²¹⁰ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, *op. cit.*, p. 34.

technologique du cinéma, afin de trouver de possibles analogies entre le complexe pictural et le filmique. Le parallèle institué est flagrant.

L'auteur se réfère, parmi différents exemples possibles, à un rapport d'Herbert Volkmann préparé pour la FIAF autour de la sauvegarde du patrimoine filmique. Depuis les débuts de la fabrication du film, affirme Volkmann, les éléments qui composent le ruban de pellicule ont toujours été les mêmes : une base ou, autrement dit, un support transparent et une ou plusieurs couches d'émulsion, collées à l'aide d'une fine couche adhésive.²¹¹ Tout comme dans la peinture décrite par Brandi, le modèle est celui de la matière considérée comme *aspect* et *structure*. La base du film constituerait donc la structure, et l'émulsion, là où l'image produite photographiquement se trouve, la matière comme aspect. Canosa poursuit le parallèle jusqu'à la couche extérieure, le « vernis » souvent appliqué sur pellicule – tout comme en peinture – pour protéger la couche d'émulsion ou picturale.²¹²

Mais si le parallèle institué par Canosa est valable pour le film au sens général du terme, qu'en est-il de la spécificité du film expérimental ou du film d'artiste par rapport à ces questions ? Nous nous concentrerons cette hypothèse : l'une des spécificités de ce type de production assumerait la problématisation directe de ce genre d'interrogations. Cette hypothèse trouve son ancrage premier dans la littérature qui date de l'époque de la production des œuvres dont on traite (la volonté de faire du film expérimental un outil d'exploration des propriétés du film est une *quaestio* que l'on peut faire remonter, *a minima*, à l'essai controversé de P. Adams Sitney sur le « film structurel »),²¹³ mais un appui nous est également offert également par quelques considérations contemporaines.

²¹¹ Voir Herbert Volkmann, « The Structure of Cinema Films », in *Preservation and Restoration of Moving Images and Sound*, Bruxelles, FIAF, 1986, p. 1-11.

²¹² Nous reviendrons sur ce dernier point plus loin, dans ce même chapitre, lorsque nous discuterons le concept de *patine*.

²¹³ P. Adams Sitney, « Structural Film », in *Film Culture*, n° 47, p. 1-9.

The Last Picture Show?

Quelques pistes d'investigations récentes mettent en effet à l'honneur la contemporanéité extrême de ce débat. En octobre 2015, la revue *Artforum* dédie au support filmique un dossier spécial. La critique Amy Taubin prend à cette occasion le soin d'explicitier le lien génératif qui subsiste dans la relation entre l'avant-garde, notamment américaine, et la matière des œuvres filmiques qu'elle a permis de produire. Taubin fonde ses considérations sur un certain groupe de cinéastes à la sensibilité moderniste, qui « centre le sens, la forme et l'expression dans les caractéristiques spécifiques des matériaux et des processus employés ».²¹⁴ Toutefois, nous ne nous limiterons pas ici à souligner la corrélation fondatrice qui subsiste entre une certaine avant-garde filmique et son médium spécifique. Nous nous intéresserons également à montrer les modalités à travers lesquelles ce type de production a manifesté un intérêt éminemment théorique envers son propre médium. Pour reprendre la terminologie de Brandi, nous verrons alors se dessiner un champ dans lequel l'« image » se tourne directement vers la « matière », non pas pour la « contempler », comme le voudrait une certaine vulgarisation des enjeux de ce type de production, mais pour l'interroger. De manière décalée par rapport aux considérations d'ordre général, bien qu'essentiellement partageables, de Taubin, nous ne proposons pas ici un discours sur l'élection du support filmique comme objet d'investigation premier du film expérimental ou du film d'artiste. Nous nous attachons plutôt à observer de quelle manière, et selon quelles stratégies, le type de productions que nous considérons arrive à travailler directement des questions centrales dans la restauration des œuvres, avec des résultats inédits et, parfois, paradoxaux. Une précision est ici alors nécessaire. Dans le chapitre précédent, un renversement méthodologique a été opéré, renversement essentiel pour établir la centralité des moments et des lieux de projection au sein, respectivement, des projection-performances et des

²¹⁴ « [Avant-garde filmmakers] share the modernist project of centering meaning, form, and expression in the specific characteristics of the materials and processes they employ ». Amy Taubin, « The Last Picture Show », in *Artforum*, octobre 2015, p. 296.

installations filmiques. Au moment de l'exposition des problèmes qui découlent de ces considérations nous avons fait émerger un lien étroit entre la « matière » et l'œuvre : en reprenant notamment les catégories de Brandi, nous avons souligné « l'aspect » du 16mm inversible (chez Anthony McCall, pour ses « Solid Light Films ») ou la « structure » – l'amorce 16mm transparente centrale au déroulement de la partie conclusive de *Screening Room* (Morgan Fisher, 1968). On se tournera maintenant vers des objets qui font de cette caractéristique le centre théorique à questionner.

***3rd Degree* : une interrogation du film**

L'exemple qui nous permet de rentrer directement dans cet ordre de questions est sans surprise une installation filmique, qui présente un certain nombre de singularités historiques, et qui résonne explicitement avec les installations de Morgan Fisher dont nous avons précédemment traité. En 1982, Paul Sharits réalise sa dernière pièce *locational*, une installation filmique intitulée *3rd Degree*. Sa recherche autour des dispositifs « autres » que celui de la projection filmique au sens classique avait commencé déjà à la fin des années 1960 avec une œuvre dont on traitera de façon approfondie un peu plus loin (*S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED*, 1968-1971). Si *3rd Degree* nous intéresse ici comme idéale porte d'entrée pour des questions concernant la matière du film, c'est aussi parce que c'est un exemple tardif de son travail, qui clôturé idéalement une période de réflexion, et qui se présente comme un point-limite atteint par les explorations sur le médium filmique dans la production du film expérimental. Il s'agit d'un aboutissement « subi » – et le mot n'est pas employé au hasard, non seulement en ce qui concerne la genèse de l'œuvre, mais également son sujet.

Du point de vue du contenu, l'image du film présente une allumette agitée dans la direction du visage d'une femme qui a l'air apeurée. Au cours du film, comme le décrit l'artiste même, « par moments, le ruban filmique 'original' s'arrête sur l'image de la femme et de l'allumette enflammée; il

commence à brûler ».²¹⁵ C'est à travers cette opération que Sharits souligne de manière explicite « le rapport entre la vulnérabilité du médium filmique, des images filmiques, et des êtres humains ».²¹⁶ Une caractéristique du film, sa fragilité, pour reprendre l'expression de Jon Gartenberg, est ainsi placée directement au centre de l'œuvre. Mais Sharits ne se limite pas à souligner quelque chose qui serait de l'ordre de l'évidence, et il travaille précisément sur une ambiguïté des niveaux de réalité. Il assume la brûlure du film comme vecteur d'exploration des propriétés du médium, mais cette recherche, dans sa systématisme, s'offre graduellement au vertige. Le film prévoit en effet trois sections, qui résonnent immédiatement avec les trois niveaux évoqués par le titre. Ce dernier n'est d'ailleurs qu'un concentré polysémique, évoquant à la fois au moins l'aspect policier du questionnement (l'interrogation sous la torture est communément appelée, par euphémisme, « troisième degré ») et l'aspect médical de l'expérimentation filmique (on parle de « brûlures au troisième degré »). Dans sa version installée le film prévoit trois projecteurs, chacun chargé avec une partie différente du film. L'image est, pour chaque appareil, projetée à la verticale, et les trois projecteurs sont distancés les uns des autres afin d'aligner les images de manière croissante, de gauche à droite. Sharits vise ainsi à donner une configuration physiquement imposante des trois « niveaux d'enveloppement » de l'œuvre. La première image n'est, en quelque sorte que, que la matrice des deux autres : si dans la première partie on voit le ruban filmique brûler, dans les suivantes les brûlures sont appliquées sur le refilmage, au deuxième, et troisième degré, donc.

Il y a toutefois quelque chose de curieux et qui complexifie extrêmement le travail effectué par Sharits. Le film circule en effet selon deux configurations alternatives. La première est justement cette installation triple écran que l'on vient de décrire synthétiquement, mais il en existe également une « variation » pour un seul écran, qui est composée des trois sections

²¹⁵ Jean-Claude Lebensztejn, « Entretien avec Paul Sharits », in *Ecrits sur l'art récent: Brice Marden, Malcolm Morley, Paul Sharits*, Paris, Editions Aldines, 1995, p. 175-176.

²¹⁶ *Ibidem.*

réunies sur une seule bobine.²¹⁷ Dans ce cas alors, le processus de construction du film rejoint une forme quasi-narrative, une sorte de progression du premier jusqu'au dernier niveau « d'enveloppement », pour utiliser l'expression de l'artiste. Dans la version « installation », les « niveaux de réalité » mis en question par Sharits trouvent une nouvelle configuration, à travers un jeu de déplacement des proportions et des composantes du dispositif cinématographique. Ce sont alors l'ampleur spatiale et la possibilité de déplacement du spectateur (contrairement à l'expérience de la salle) qui lui permettent de délivrer une interrogation théorique sur les propriétés du film. Ce travail, qui présente une genèse assez complexe, est résumé de cette manière par l'artiste :

Dans *3rd Degree*, j'enregistre la pellicule d'origine en train de brûler et je fais un original qui est l'enregistrement de cette pellicule en train de brûler. J'ai alors sous les yeux un film représentant une pellicule et je commence à intervenir dessus. Elle ralentira, s'arrêtera et se mettra à brûler. Puis, lorsque cette deuxième pellicule brûle, j'en fais aussi un film.²¹⁸

Cette structure est déclinée selon un déroulement temporel précis, qui fait en sorte que la première boucle dure cinq minutes, la deuxième environ le double, et la troisième mesure trois fois la longueur de la première bobine. L'analyse de chaque bobine ne fait qu'augmenter, de façon proportionnelle, la durée de la suivante. L'introduction de la brûlure se fait au moment du « tournage », et par la suite c'est la pellicule originale (la matrice, pour ainsi dire) qui reste bloquée dans le projecteur et qui commence à prendre feu. Celle-ci est enregistrée à nouveau par la caméra.²¹⁹ Si Sharits avoue une

²¹⁷ Nous avons la preuve que la pièce a d'abord été conçue comme une installation car dans l'une de ses premières notes de travail sur l'œuvre (alors que le titre était simplement *Burn*), Sharits écrit explicitement : « maybe 4 screen » (*Paul Sharits Papers, 3rd Degree – Burn Folder*, Burchfield Penney Art Center, Buffalo, NY).

²¹⁸ Gary Garrels ; Paul Sharits « Entretien », in Yann Beauvais (éd.), *Paul Sharits*, Dijon – Belfort, Les presses du réel – Espace multimédia Gantner, 2007, p. 141.

²¹⁹ Contrairement à ce que l'on peut lire parfois sur cette pièce (cf. Benjamin Schulz-Figueroa, « Counter-Projections at Greene Naftali Gallery », in *The Brooklyn Rail*, février

fascination « paradoxale » (de la part d'un cinéaste) pour la destruction du film, il est clair que les enjeux de cette opération dépassent largement l'attrait de la destruction. L'artiste ne s'intéresse pas ici au corps du film souffrant, avec une fascination qui s'approcherait inévitablement du morbide. Il vise plutôt à produire quelque chose de l'ordre de l'investigation du médium filmique. Cette investigation passe par la « fragilité » de la matière, qui est utilisée comme une possible porte d'entrée possible vers la question, plus vaste, de la représentation. Cet aspect n'est d'ailleurs pas dépourvu de lien avec nos préoccupations, car, en ce qui nous concerne, *3rd Degree* présente dramatiquement la relation que nous avons succinctement résumé entre image et matière, en établissant notamment que le film n'est pas (seulement) « un support » mais qu'il *a* un support.



3rd Degree
(Paul Sharits, 1982)

Installation / 3 projections
16mm / coul. / son / durée
indéfinie.

Vue d'installation
(Greene Naftali, New York,
23 novembre 2011 – 14
janvier 2012)

Nous avons choisi comme ligne guide méthodologique les propos de Brandi, qui se réfèrent essentiellement, mais pas de manière exclusive, à la peinture. L'auteur prenait le soin de distinguer alors « image » et « matière », et répartissait ultérieurement la matière comme aspect et comme structure. Ici, dans le cas de Sharits, nous pourrions préciser, en affinant donc les spécifications techniques : le 16mm est bien le support (équivalent à la structure) travaillé par l'artiste, par contre – et ici on trouve une indication importante – comme pour une bonne partie de ses films, l'émulsion utilisée

2012, p. 78), c'est bien le refilimage et non le tirage optique qui est crucial dans le travail de Sharits.

est celle du film inversible ECO – Eastman commercial original – 7252.²²⁰ Cette dernière précision, loin d'être seulement un détail technique, nous aide à circonscrire le processus de production de Sharits, souvent labyrinthique. Observons, à titre d'exemple, des notes pour *3rd Degree* où il écrit laconiquement : « need 2 16mm (ECO ?) prints » et il rajoute « SAVE I for single screen, BURN the other ».²²¹ S'il semble, dans ses notes préparatoires, mélanger constamment processus de production et exigences de monstration (une copie sert à produire la configuration en un seul écran, et l'autre prolonge les « niveaux d'enveloppement » de la brûlure sur pellicule), retenons-en néanmoins l'indication essentielle – permettant derevenir à nos soucis de répartition entre aspect et structure : son attention au type d'émulsion utilisée. Au vu du degré de détail que l'on peut retrouver dans les notes de production de Sharits, on comprend bien qu'on ne peut pas, lorsqu'on approche ces objets, se limiter à des indications d'ordre général – ici, la matière comme « aspect » nous donne de précises indications historiographiques (ECO 7252 est, à cette époque – à partir du début des années 1970, l'une des pellicules les plus utilisées dans le champ du film expérimental ou d'artiste).²²²

Ayant brièvement parcouru les spécificités soulevées par la répartition entre matière comme aspect et comme structure dans le champ considéré, retournons à quelques considérations d'ordre général, moins affectées par les détails techniques. Considérons maintenant la première distinction, celle qui constitue le véritable nœud critique de la théorie de Brandi, et transposons-la au champ du film, au sens large. Lors de sa relecture rapportée au film, Michele Canosa radicalise l'intuition de Brandi sur la séparation entre image et matière. Effectivement, un noyau problématique provient de la difficulté, en peinture, à considérer la matière comme « véhicule » de l'image, mais pas entièrement coïncidente avec cette dernière. Pourtant, affirme Canosa, si l'on

²²⁰ ECO 7252 a remplacé son prédécesseur inversible 7255 en 1970.

²²¹ La note date du 25 septembre 1982 (*Paul Sharits Papers, 3rd Degree* – Burn Folder, Burchfield Penney Art Center, Buffalo, NY).

²²² Cf. Ross Lipman, « Problems of Independent Film Preservation », *op. cit.*, p. 50.

importe ce paradigme dans le domaine du film, la distinction entre image et matière apparaît encore plus flagrante :

Là où, dans les arts plastiques de la tradition, matière et image sont conceptuellement distinctes et de fait confuses (« coextensives »), au cinéma elle se présentent comme redistribuées physiquement : la pellicule (objet concret) d'un côté, les images à l'écran de l'autre.²²³

Un travail tel que celui de Sharits ne fait que jouer sur cette distinction. Il opère sur la matière du film mais, tout en l'exposant, il brouille les pistes de la perception du visiteur en faisant de cette matière le sujet même de l'image. L'opération de l'artiste, lorsqu'elle est investiguée selon les catégories de Brandi, est conduite à la fois sur la matière comme structure et comme aspect. A travers les opérations de refilmage, Sharits transporte à l'écran le « support », c'est-à-dire la « matière comme structure » du film. *3rd Degree* assume le sujet de l'exploration en l'accueillant dans l'image du film, dans le but de montrer ce qui passerait normalement inaperçu dans une projection cinématographique. Ici, le symptôme le plus évident de cette structure qui se fait aspect, est la présence des perforations visibles à l'écran. Cette stratégie, que l'on retrouve souvent chez Sharits, va dans le sens d'une « critique de l'illusionnisme », selon la formule d'Annette Michelson, qui voyait dans l'œuvre de l'artiste « l'effort le plus systématique d'explorer et de rendre objectives les dynamiques du processus d'enregistrement et la matérialité du film. »²²⁴

L'approche critique de Michelson, bien qu'antérieure à la pièce dont nous traitons, est cruciale pour comprendre l'apport fondateur occasionné

²²³ « Li dove, nelle arti figurative di tradizione, materia e immagine sono concettualmente distinte e di fatto confuse (« coestensive »), al cinema si presentano già fisicamente ripartite : la pellicola (oggetto concreto) da un lato, le immagini sullo schermo dall'altra. » Michele Canosa, « Per una teoria del restauro cinematografico », *op. cit.*, p. 1089.

²²⁴ « Of all the filmmakers of this last decade, Sharits has made the most systematic attempt to explore and objectify the dynamics of the recording process and the materiality of film. » Annette Michelson, « Paul Sharits and the Critique of Illusionism: An Introduction », in Nina Felshin *et al.*, *Projected Images*, Minneapolis, Walker Art Center, 1974, p. 25.

par le basculement du travail de Sharits de la séance cinématographique à la configuration en installation.²²⁵ Ce passage redéfinit, pour Michelson, non seulement l'organisation spatiale de l'œuvre, mais également sa temporalité, qui efface le déroulement temporel doté d'un début et d'une conclusion à la faveur d'une structure virtuellement sans fin – l'effet de la boucle. Nous pouvons radicaliser les intuitions de la critique pour rebondir sur l'un des principes centraux de notre recherche. Pour Sharits, la configuration « installation » est un outil théorique qui s'adapte à la relecture des caractéristiques spécifiques du médium filmique. Ici, nous retrouvons quelque chose d'essentiel que nous avons pu déjà remarquer à propos des installations filmiques de Morgan Fisher, pour lesquelles la nature éminemment conceptuelle des pièces se manifestait pleinement dans un choix spécifique en ce qui concerne la matière. Autrement dit : la valeur conceptuelle de l'installation, dans les cas cités, ne peut pas être définitivement détachée du matériau filmique. Si Sharits adopte, pour *3rd Degree*, une présentation en installation (bien qu'il n'évite pas d'en produire, comme nous l'avons déjà noté, une « variation » pour un seul écran) c'est parce que cette configuration parvient, en adoptant une disposition spatiale et une continuité temporelle différente de celle de la séance cinématographique, à mettre en valeur les caractéristiques spécifiques de son médium d'élection. Lorsque Michelson commente l'installation de Sharits *SYNCHRONOUSOUNDTRACKS* (1973-1974), elle remarque précisément ce lien saillant entre « variations » analytiques (permutations du ruban filmique) et durée indéterminée de la pièce. Ces combinaisons produisent, selon le critique, un effet de présence hybride, comparable à celui de la sculpture minimaliste. Notons, au passage, que certaines caractéristiques de *Line Describing a Cone* de McCall, réalisé et montré dans les mêmes années ne sont pas étrangères au travail « locational » de Sharits.²²⁶

²²⁵ L'exposition collective *Projected Images* eut lieu au Walker Art Center de Minneapolis du 21 septembre au 3 novembre 1974 – les artistes présentés étaient Peter Campus, Rockne Krebs, Paul Sharits, Michael Snow, Ted Victoria, Robert Whitman.

²²⁶ Michelson termine précisément son essai sur une comparaison avec les « advanced sculptures of the 60s » (« Paul Sharits and the Critique of Illusionism: An Introduction », *op. cit.*, p. 25), en insistant sur le dispositif spatial de l'installation filmique. Cette remarque

On peut alors affirmer, à la suite de ces dernières observations, que le travail de Sharits présente une inclination ironique et paradoxale. Si le « sujet » de son œuvre paraît être la nature même du film (son « réel » au sens strictement matériel – soumis à une exploration « analytique »), il est néanmoins traité à travers un jeu de traduction perpétuelle entre film, dessin (employé à la fois comme configuration schématique et comme œuvre à part entière) et installation – un ensemble qui complique la question de la spécificité du « médium » employé. Autrement dit : en adoptant la configuration en installation, Sharits indique, ironiquement, la séparation (troublante) entre image et matière, mais cette tension analytique se produit en modifiant radicalement le dispositif de monstration du film – ainsi que le moment de la projection. Même si l'on considère le sujet de *3rd Degree*, il n'est pas possible de qualifier la pièce uniquement comme un hymne iconoclaste. *3rd Degree* n'offre pas une affirmation univoque de la matière du film comme périssable. Ici, sa configuration en installation nous l'indique, aucune « fin », au sens définitif, du support filmique n'est envisagée. La structure en boucle nous fait effectivement assister à des moments de destruction dont l'aspect dramatique est à la fois invoqué et mis à distance, non sans un certain humour. Comme souvent chez l'artiste, la présence des jeux linguistiques est centrale pour le processus analytique. Non seulement le titre, avec toute la polysémie de l'expression « troisième degré », indique différentes pistes d'interprétation, mais également la bande son rajoute une complexité sémantique. Cette dernière est constituée de quelques mots répétés en boucle, et à différentes cadences. La voix d'une femme déclare « Look, I won't talk » (« Regarde, je ne parlerais pas »),²²⁷ et la phrase fonctionne à la fois comme indication pragmatique (la voix n'est pas synchronisée à l'image de la protagoniste), comme mot d'esprit lié à la

touche directement ce que l'on avait pu également noter sur *Line Describing a Cone* et la présence sculpturale du film – une présence qui est pourtant bien marquée par une déclinaison particulière de la sculpture, touchée par « une extension temporelle apparemment propre aux conventions scéniques. » (Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* [1977], trad. C. Brunet, Macula, Paris, 2015, p. 202).

²²⁷ Bien que l'actrice qui apparaît à l'écran soit Mary Ann Bruno, c'est la voix de la poète Susan Mann que l'on entend.

situation du « questionnement » (pas de confession possible), sans oublier la fondamentale (et littérale) indication « performative » - l'invitation faite au visiteur de prêter attention au phénomène projeté à l'écran (« look »). En ce sens, l'interpellation du spectateur devient manifeste lorsque la pièce est installée dans un espace d'exposition – et moins évidente peut-être dans sa « variation » pour un seul écran. Dans l'espace tel qu'il est organisé pour l'installation, le visiteur est invité à se déplacer, à mesurer sa distance par rapport à l'écran, à interroger activement la relation entre l'image projetée et sa source.

C'est précisément cet aspect que Federico Windhausen a admirablement décrit en travaillant sur l'œuvre de l'artiste : Sharits vise à faire de la position du spectateur un point d'observation analytique.²²⁸ L'usage de la boucle fonctionne en ce sens comme une « analyse diagnostique des qualités des fonctions du film comme un fait physico-perceptuel ».²²⁹ Loin de vouloir produire un effet exclusivement immersif ou décoratif, l'enjeu est et reste de l'ordre de l'investigation. Dans un texte de 1975, intitulé « Cinema as Cognition », l'artiste considère l'installation comme l'un des éléments d'un ensemble à la visée quasi pédagogique, qui devait parvenir à inclure des « diagrammes, films comme objet, mentions écrites et n'importe quelle chose qui est nécessaire afin de former les conjugaisons et ponctuations entre les œuvres projetées, qui pourront ainsi être proprement lues par les autres. »²³⁰

Nous retrouvons alors quelque chose de fondamental pour Sharits, qui corrobore notre hypothèse de travail. Bien qu'axé sur une analyse du médium filmique, l'artiste choisit explicitement de sortir du dispositif de la séance

²²⁸ Cf. Federico Windhausen, « Paul Sharits and the Active Spectator », in Tanya Leighton (éd.), *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London, Afterall-Tate, 2008.

²²⁹ Paul Sharits, « Statement Regarding Multiple Screen/ Sound Locational Film Environments – Installations » [1976], in *Film Culture*, n° 65-66, 1978, p. 79-80.

²³⁰ « [...] diagrams, films-as-objects, written language and whatever else is necessary to form the conjugations and punctuations between the projected works, which will enable them to be properly read by others. » Paul Sharits, « Cinema as Cognition: Introductory Remarks » [1975], in *Film Culture*, N° 65-66, 1978, p. 78.

classique pour articuler de façon détaillée une analyse de ses propres composantes fondamentales. Dans une note d'intention antérieure à *3d Degree*, la seule exclusivement dédiée à ses installations, il décrit explicitement les enjeux analytiques de son œuvre :

A la fois dans mes travaux pour un seul écran ou pour plusieurs, ce qui est fondamental pour moi est ceci : notre première modalité d'enregistrement du mouvement est presque obsolète et avant qu'il disparaisse dans une vague mémoire, des documents ontologiques de ses objets-procédés doivent être transcrits.²³¹

Si le point de départ est alors la nécessité de sauvegarder, par le biais de « documents ontologiques » le fonctionnement du film, Sharits considère immédiatement, dans un texte non dépourvu de difficultés, la possibilité (ici envisagée plutôt sous l'angle de la nécessité) de sortir l'appareillage technologique du film de la salle de projection, afin d'investir l'espace d'exposition. Ici nous croisons quelque chose dont on ne pourra pas s'occuper dans le détail : les considérations éthico-politique que Sharits rattache à cet espace, qu'il pense intimement doté d'un potentiel démocratique – ou, au sens plus large, moins autoritaire – que celui de la salle de cinéma. Nous nous limitons à remarquer que les notes sur cet aspect semblent dramatiquement éloignée des positions, beaucoup moins euphoriques, qui, dans les mêmes années, sont développées par Brian O'Doherty dans les pages d'*Artforum* – au même moment où Sharits manifeste sa volonté d'investir l'espace de la galerie, un critique (et artiste) délivre déjà sa critique de l'espace d'exposition contemporain par excellence, le *white cube*.²³²

²³¹ « In both my single-screen and multiple-screen works, what is primary to me is this: our first motion recording mode is nearly obsolete and, before it disappears into vague memory, ontological documents of its objects-processes should be registered. » Paul Sharits, « Statement Regarding Multiple Screen/ Sound Locational Film Environments – Installations », *op. cit.*, p. 79. La citation provient d'un texte rédigé par Sharits lui-même en 1974.

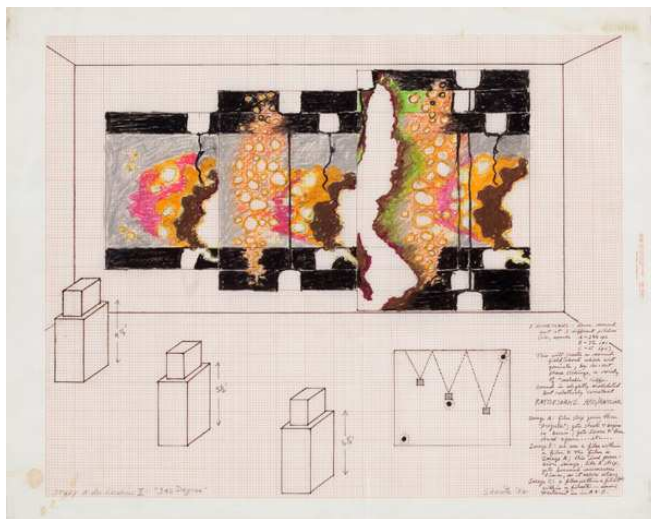
²³² Les essais que O'Doherty publie entre 1976 et 1981 dans *Artforum* sont disponibles en français dans Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, trad. C. Vasseur, Zürich – Paris, JRP-Ringier - La maison rouge, 2008.

Au-delà d'une certaine emphase placée par Sharits sur ces aspects, ce qui nous intéresse ici est cette attention portée par l'artiste vers une série de composantes qui, occasionnées par l'espace d'exposition, contribuent à délivrer de manière plus précise une analyse du dispositif et de la matière filmique. Ici, la « transcription » des caractéristiques spécifiques du film est soumise à une nouvelle configuration spatiale. Non pas un seul, mais trois projecteurs sont présents dans l'espace – *more than one projector* (« plus d'un projecteur ») est la formule employée laconiquement par Sharits. Les relations d'échelle entre les images contribuent également à modifier radicalement le matériau filmique d'origine. Dans son geste d'abandon de la séance filmique classique, Sharits conçoit la configuration en installation comme un outil analytique visant à interpeller directement les propriétés spécifiques du film. Si l'on observe le plan de l'exposition pour l'installation de *3rd Degree* à la Hayden Gallery du Massachusetts Institute of Technology, on comprend rapidement que l'entière organisation spatiale de la pièce repose sur l'exigence de mettre en séquence les niveaux d'enveloppement (du refilmage) de la pellicule.²³³ Ce sont les caractéristiques spécifiques du film, et les contraintes occasionnées par son propre dispositif de projection, qui régissent la configuration matérielle de la pièce. Le schéma préparé pour l'occasion est parcouru de notations extrêmement précises qui font référence à la situation spécifique dans laquelle l'artiste se trouve à installer son travail. L'artiste produit toutefois, en parallèle, des œuvres graphiques qui sont censées documenter également la configuration « installation » de l'œuvre. Si

Sur la relation entre le curieux développement en parallèle des critiques au dispositif de l'exposition ainsi qu'au dispositif cinématographique dans les années 1970s voir François Bovier, « L'image mobile, la salle obscure et le cube blanc en 1974 : le 'nouveau cinéma américain' et le 'vidéo art' en Suisse romande », in François Bovier ; Tristan Lavoyer (éds.), *Black Cube, White Box*, Lausanne, Circuit – ECAL, 2015.

²³³ L'exposition collective *Mediums of Language: Vernon Fisher, Myrel Chernick, Paul Sharits*, Hayden Gallery, MIT, Cambridge, Massachusetts eu lieu du 19 novembre au 24 décembre, 1982. Curieusement, dans cette configuration, l'écran le plus grand est placé à gauche et l'ensemble de trois écrans procède ainsi de façon décroissante de gauche à droite. Federico Windhausen (cf. « Paul Sharits and the Active Spectator », *op. cit.*, p. 123, note 2) rappelle aussi une autre « variation », celle-ci suscitée par les contraintes techniques, au Burchfield Penney Art Center, à l'occasion de l'exposition monographique « The Filmic Art of Paul Sharits » (2000) – configuration dans laquelle les projections étaient à la verticale.

l'on observe celle de *3rd Degree*, on peut remarquer que la disposition des appareils est le produit d'une fiction, ou d'une traduction mobile et dynamique qui va du schéma à l'œuvre (tout comme pour *Register Loop*, l'installation non réalisée de Morgan Fisher dont nous avons discuté plus haut). Il serait strictement impossible penser de pouvoir reconstruire l'installation en se basant exclusivement sur les productions graphiques. Il faut plutôt se tourner, pour plus de précision, vers les notes de travail de l'artiste, où il prend soin de détailler aussi quelques repères techniques – tels que l'optique du projecteur.²³⁴



*Study A for Location X:
'3rd Degree'*
(Paul Sharits, 1982)

Technique mixte / 47.7 x 58.4
cme

Si l'on a décidé de convoquer son travail (et *3rd Degree* en particulier) comme figure tutélaire pour cette partie dédiée à « l'image et la matière » du film c'est parce que dans son œuvre ainsi que dans ses propos on trouve, formulée clairement à plusieurs reprises, la volonté d'investiguer le support du film. Nous irons jusqu'à dire qu'en effet ici un renversement de perspective s'opère, renversement tout à fait cohérent avec la volonté de produire dans ce contexte un va-et-vient entre la théorie de la restauration et les spécificités des œuvres. Dans cet effort de confrontation, entre la visée large de la théorie et les singularités des objets, nous essayons d'esquisser un possible dialogue. Dans les exemples ici analysés, les problèmes inhérents à leur éventuelle restauration, conservation, ou transmission, ne sont pas

²³⁴ Dans le plan d'installation du MIT notamment, Sharits note en bas à droite sa prédilection pour des lentilles de 25mm.

nécessairement plus emblématiques que ceux d'une bonne partie de la production du film d'artiste ou expérimental. Là où ces objets dégagent un potentiel spéculatif c'est plutôt dans le noyau théorique qui leur est propre. Sharits, notamment, paraît produire tout au long de son œuvre une mise en scène – c'est-à-dire un rapprochement « dramatique » - de la relation entre image et matière, qui nourrit la théorie de la restauration (chez Brandi en particulier), et qui en informe l'un des axes principaux d'intervention (« *on ne restaure que la matière de l'œuvre d'art* »). Si nous avons choisi *3rd Degree* comme objet presque « en exergue » de cette partie c'est parce que l'œuvre assume directement des questions qui travaillent à part entière le couple théorique « image / matière », tout en soulignant les possibilités esthétiques de cette articulation spéculative. Pour l'expliciter : Sharits est l'auteur d'une œuvre qui, bien avant de poser de manière extrêmement pragmatique des problèmes de conservation ou restauration, intègre ce genre de questions dans une perspective artistique. Nous comprenons maintenant la portée spéculative inédite qu'ont les œuvres réalisées dans cette période par l'artiste. Finalement, c'est vers ces objets concrets que la théorie peut se tourner afin de contempler, de manière productive, ses propres fondements.

S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED

3rd Degree de Sharits (et son pendant *Bad Burns*)²³⁵ clôture en quelque sorte une période de réflexion et constitue notamment sa dernière installation achevée.²³⁶ Toutefois, quelques incursions systématiques dans le domaine des « dégâts filmiques », qui aboutiront au travail sur la brûlure dans *3rd Degree*, sont perceptibles dès la seconde moitié des années 1960. Afin d'approfondir les liens qui paraissent inextricables entre sa production et les questions théoriques ici travaillées, il faut se tourner vers une œuvre

²³⁵ Réalisé la même année – 1982 – *Bad Burns* est un court film 16mm qui rassemble les chutes ou plutôt les rebuts de pellicule qui n'ont pas trouvé de place dans *3rd Degree*.

²³⁶ L'œuvre paraît clôturer également sa production filmique à part entière. En 1987, il réalisera une bande vidéo (U-matic), intitulée *Rapture* – dernière œuvre en ce qui concerne l'image en mouvement.

réalisée quelques temps avant, qui possède une véritable valeur programmatique dans son investigation des propriétés du film comme matière.

Ce travail, intitulé *S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED* (1968-1971),²³⁷ est le produit d'une gestation longue et complexe. C'est une œuvre cruciale dans la production filmique de Sharits également parce qu'il s'agit de la première occurrence d'une réflexion liée aux possibilités de l'installation. Or, *S:S:S:S:S:S* restera une œuvre pour un seul écran et ne deviendra jamais une *locational piece*, pour des raisons éminemment budgétaires. Conceptuellement, par contre, le rôle déclencheur de la pièce dans la pensée de Sharits autour du film installé est incontestable. Si nous nous tournons vers une note de travail manuscrite de l'œuvre, non datée et intitulée « Explanations/Suspicious », on perçoit immédiatement l'importance conceptuelle de la dislocation spatiale du simple écran à une configuration élargie :

Pourquoi 6 écrans ?

- pour générer un concept de courant/écoulement plutôt que simplement l'eau.
- requiert au moins deux écrans : un qui affirme l'élément de l'eau et l'autre qui affirme l'élément film-mouvement-passé-objectif.
- requiert de l'espace pour l'ondulation des lignes sonores.²³⁸

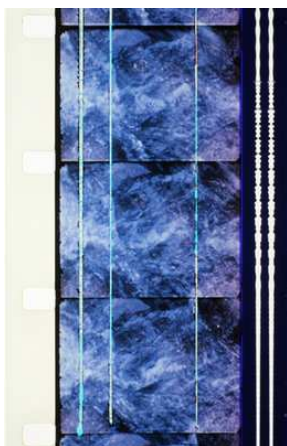
Ici nous retrouvons déjà, sous forme d'une auto-interrogation, cette centralité de l'utilisation de plusieurs écrans pour articuler des concepts (en particulier dans le deuxième point de la liste).

²³⁷ Dorénavant, pour des raisons d'espace, nous adopterons le titre simplifié *S:S:S:S:S:S*.

²³⁸ « I – Why 6 screens ? - to generate concept of flow/stream rather than the element water. - need at least 2 screens: one which affirms the elements 'water' and one affirming the element film-going-past-lens. - need space for undulating sound current-lines. »

Note manuscrite sans titre (« Explanations/Suspicious »), sans date. *Paul Sharits Files*, S:S:S:S:S:S Folder, Burchfield-Penney Art Center.

Il ne sera pas question ici de retracer une histoire potentielle des installations non réalisées par Sharits, toutefois, au vu du fait que notre recherche se focalise sur des œuvres de l'ordre de la performance ou de l'installation, il nous paraît essentiel d'établir la centralité de ce travail pour un seul écran de Sharits au sein de son œuvre et de sa réflexion autour des composantes fondamentales du film – qui recourent clairement, comme nous le verrons, certains problèmes issus de la théorie de la restauration, et de son application au champ du film. Or, nous sommes persuadés que cette centralité de la pièce dérive également du fait que, en concevant *S:S:S:S:S:S* comme un « prolongement de ses questionnements ontologiques centraux sur le cinéma », Sharits envisage immédiatement l'installation comme outil de travail.²³⁹



S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED
(Paul Sharits, 1968-1971)

Film 16mm / coul. / son / 42'

Rappelons brièvement, pour un souci de précision, quelques étapes qui auraient dû faire aboutir le projet en une « installation » de *S:S:S:S:S:S*. Sharits avait demandé un soutien au Whitney Museum of American Art pour produire une installation du film alors que le travail sur ce dernier était toujours en cours. Son projet est idéalement accepté en janvier 1970 – peut-être grâce au soutien d'Annette Michelson. La réaction est positive, mais l'artiste devait fournir une version achevée de son travail pour que le musée

²³⁹ Nous reprenons l'expression citée d'une lettre manuscrite adressée à Klaus Kertess (à l'époque directeur de la Bykert Gallery à New York), et datée 8 août 1971 : « SSSSS is a continuence of my central ontological concerns with cinema ». Paul Sharits Files, S:S:S:S:S:S Folder, Burchfield-Penney Art Center.

puisse engager les démarches de présentation de la pièce.²⁴⁰ La proposition n'aura pas de suite. En parallèle Sharits avait tenté de demander un financement à l'American Film Institute, qui proposait une Independent Film-Makers Grant. Dans ce cas, aussi, sa demande n'a pas eu de suite positive. Ces quelques informations sont tirées d'une lettre adressée à P. Adams Sitney en 1970. Ici, parmi les quelques indications pragmatiques sur les soucis de production de son installation, on retrouve également, entre les lignes, quelques considérations d'ordre théorique. Prenons à titre d'exemple le passage où l'artiste résume les difficultés techniques du gonflage du film d'une copie 8mm (support de la prise de vue) au 16mm et traite de la difficulté de produire des rayures sur la copie « master » de S:S:S:S:S:S. Ici, au milieu d'une série de remarques techniques on trouve une considération singulière : « j'ai un doute constant à propos de la viabilité de ce qui semble être une érosion de des images. »²⁴¹ La définition d'une surimpression de rayures nous séduit irrésistiblement, et pourtant, en tant que une formulation poétique, elle nous semble également participer d'une réduction sémantique. La rayure sur l'émulsion pelliculaire, nous le verrons par la suite, ne peut pas être uniquement définie comme une « érosion » du contenu figuratif du film. C'est sur cet aspect, à savoir le statut de la rayure au sein du diptyque conceptuel image et matière, que nous concentrerons notre analyse.

Du *flicker* à la rayure – pour une ontologie matérialiste du film

Avant de nous concentrer sur les implications théoriques de S:S:S:S:S:S il est indispensable de revenir préalablement sur quelques points fondamentaux de la trajectoire du travail de Sharits et de son investigation. Il

²⁴⁰ Voici un extrait de la lettre envoyée à Sharits par l'administrateur du musée Stephen E. Weil (9 janvier 1970) : « There has now been a chance to discuss your proposed 'stream' film with our curatorial staff. Their reaction [...] was extremely positive; we would definitely be interested in considering the film for an extended [...] showing at the Museum when it is completed. I'm sure you will understand that we cannot make a more definite commitment until it is completed. » *Paul Sharits Files*, S:S:S:S:S:S Folder, Burchfield-Penney Art Center.

²⁴¹ « I have constant doubts about the viability of what seems to be an erosion of imagery. » Lettre à P. Adams Sitney (photocopie) (1^{er} mai 1970), *Paul Sharits Files*, S:S:S:S:S:S Folder, Burchfield-Penney Art Center.

faut ici rappeler qu'il commence à travailler au projet de *S:S:S:S:S:S* en 1968, une fois achevée l'œuvre que l'artiste considère comme le dernier film métrique de cette période, *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968). L'objet de la série de films était l'organisation « photogrammique », pour ainsi dire, du ruban de pellicule, avec une attention particulière pour l'effet de clignotement, « *flickering* », produit à l'écran. Si les films réalisés auparavant interrogeaient la nature discontinue du film, par le biais de son unité discrète (le photogramme), au centre de *S:S:S:S:S:S* on voit surgir une conception du film qui serait celle d'un flux continu, ou d'un courant. C'est d'ailleurs peut-être à partir de ce moment que l'on peut remarquer dans sa production un clivage entre deux catégories de son œuvre, que l'un de ses exégètes le plus attentifs, l'historien de l'art Jean-Claude Lebensztejn, a pris soin d'expliquer à plusieurs reprises : d'un côté les films métriques, de l'autre les œuvres qui interrogent les différents niveaux de représentation. Lebensztejn résume ainsi les deux axes d'intervention dans l'œuvre filmique de l'artiste :

Premier axe, le clignotement ou scintillement (*flicker*), sur lequel reposent les *flicker films* de Sharits. Ces films postulent que la réalité du film est discontinue ; sur le ruban, délimitation des photogrammes imprimés ; dans l'appareil de projection, alternance mécanique entre ouverture et obturation. Cette réalité devient le sujet du film [...].²⁴²

Deuxième axe, le refilmage du film. Les *flicker films* sont déjà la mise au carré du clignotement lumière-obscure qui est la base technique de la projection filmique ordinaire et la source objective de l'illusion du mouvement cinématographique. [...] Dans les années 1970, Sharits va pousser plus loin cette augmentation de puissance (au sens algébrique) en refilmant le film abstrait de départ, qu'il appelle un spécimen, selon des données spécifiques [...]. Puis il re-filme le résultat, et à nouveau ce deuxième film, et ainsi de suite, créant trois ou quatre niveaux de film mis en représentation.²⁴³

²⁴² Jean-Claude Lebensztejn, « Le cinéma de Paul Sharits. *Razor Blades, Analytical Studies II, Epileptic Seizure Comparison, 1965-1976* », in Philippe-Alain Michaud (éd.), *Collection Films*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2012, p. 188.

²⁴³ *Ibidem*, p. 190.

Ce dernier aspect, le refilimage, est particulièrement flagrant pour notre analyse de *3rd Degree*, et nous confirme que l'inflexion théorique de Sharits s'origine, comme l'on a déjà affirmé, dans une analyse détaillée, et vertigineuse, de son support d'élection – le film.

Un courant de rayures

Le contenu figuratif de *S:S:S:S:S:S* est relativement simple et canonique, du moins dans le film d'avant-garde. Le sujet du film est une série de prises de vues (six au total) du fleuve Roaring Fork à Aspen, dans le Colorado, tournées en 1968. Par rapport aux précédentes investigations sur les potentialités plastiques de l'eau (un précédent saillant dans l'avant-garde historique américaine pourrait bien être *H2O* du photographe et cinéaste Ralph Steiner – 1929 – ou bien encore *Moods of the Sea* de Slavko Vorkapich et John Hoffman – 1941), Sharits se démarque radicalement de la tradition. Cette différence est immédiatement sensible dans le traitement du cadrage qu'il réserve à son sujet. Il est impossible de comprendre depuis quel angle le cinéaste a effectué les prises de vue, qui de plus s'enchaînent sur des surimpressions en cascade. Le résultat est un aplatissement total de la perspective photographique : la surface de l'eau paraît se dresser à la verticale. La tension introduite dans l'image photographique n'est pas sans rapport avec une présentation prononcée à l'occasion de l'introduction à un cours de cinéma à l'Antioch College, Ohio. Ici Sharits esquisse rapidement ses positions sur l'image photographique :

Aujourd'hui, il est difficile d'établir des distinctions entre le « non objectif », le « symbolique » et/ou le « référentiel ». La « référence » ne constitue plus un critère de différenciation pertinent, mais certains maintiennent des notions simplistes, telles que le « réalisme intrinsèque » du cinéma (Kracauer).

De plus, la plupart des critiques et des historiens considèrent encore, pour définir le cinéma, l'expérience *indécise* [le mot employé dans la

version original est « *tentative* », NdA] de percevoir un film comme « plus réelle » que celle de tenir dans leur main une bande de celluloid non indécise, dotée d'une longueur et d'une largeur mesurables, d'une série de « photogrammes » quantifiables, de degrés d'opacité, etc.²⁴⁴

Sharits s'attache ici à remettre en question le « réalisme » supposé de la représentation cinématographique, un modèle qui dérive, en dernière instance, de la tradition de la perspective.²⁴⁵ Sharits ne critique pas un réalisme de nature indexicale, mais il indique l'effet de réel produit par les conventions inhérentes à la représentation filmique. Quelques lignes plus loin, cette critique est menée de manière plus explicite :

Les cameramen qui tournent de tels « films » [il se réfère au cinéma « normatif », NdA] ignorent avec un absolu dédain la structure photogrammique de leur medium ; lorsqu'un cameraman « cadre » un « plan », il réfléchit en termes de limites abstraites d'images plutôt que de reconnaître la modularité élémentaire de son support d'image.²⁴⁶

²⁴⁴ Paul Sharits, « Mots par page » [1970], trad. N. Brenez, in *Entendre: Voir/Mots par page/Filmographie*, Paris, Paris Expérimental, 2002, p. 15. Le texte avait été présenté par Sharits en 1970 comme une introduction à un cours pratique de cinéma au Antioch College (Ohio). Il a été par la suite publié dans *Afterimage* (n° 4, automne 1972) et repris dans le numéro monographique sur Sharits de *Film Culture*, n° 65-66, 1978.

Lorsque l'auteur nomme Siegfried Kracauer il se réfère évidemment à son volume *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, paru aux Etats Unis en 1960. Le texte a été traduit en français en 2010 (Siegfried Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, trad. D. Blanchard ; C. Orsoni, Paris, Flammarion, 2010).

²⁴⁵ Ce n'est pas le lieu ici de développer ce postulat et ces implications dépassent largement les enjeux de notre étude. Nous nous limitons à renvoyer à l'un des passages les plus significatifs conceptuellement envisageant la « fenêtre » comme modèle de représentation dans le *De Pictura* de Alberti (I, 19) : « je parlerai donc [...] de ce que je fais lorsque je peins. Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux [...] et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture » (Leon Battista Alberti, *De Pictura (1435) / De la peinture*, trad. J. L. Schefer, Paris, Macula, 2014, p. 125). Pour une relecture du passage orientée selon des problématiques relatives au film et à son espace de représentation voir notamment Philippe-Alain Michaud, *Sur le film*, Paris, Macula, 2016, p. 17-20.

²⁴⁶ Paul Sharits, « Mots par page », *op. cit.*, p. 16.

Le caractère didactique du texte ne doit pas nous étonner : après tout, son origine est bien celle d'un cours de cinéma. Ici, Sharits est probablement en train de réfléchir sur sa production filmique passée, et notamment aux films métriques. Mais si dans ces œuvres le photogramme était placé au centre de la réflexion, avec *S:S:S:S:S:S* l'on assiste à un développement inédit. Au courant d'eau visible dans les prises de vue, Sharits rajoute un autre courant, composé d'une série de rayures sur le film 16mm. Ces dernières sont appliquées selon une partition minutieuse, qui obéit à des cadences rythmiques précises. Lorsque l'on observe le film projeté on a l'impression d'assister à une singulière surimpression de deux vecteurs visuels distincts. L'image projetée est perçue comme une séquence classique, mais à la suite de la parution simultanée de quelques rayures sur l'émulsion, elle est radicalement mise en crise. Le dégât laisse entrevoir l'autre nature du film, c'est-à-dire la matière comme « aspect ». Le déroulement du film dans le projecteur, et la production du mouvement cèdent le pas à une autre cadence, de nature différente : l'avancement des rayures sur le ruban filmique. La prise de vue de l'eau présente un mouvement en tourbillons, vertigineux dans sa répétition, dialectiquement associé au flux des sillons produits artificiellement sur l'émulsion. La surimpression de ces deux aspects antithétiques est reprise par ailleurs dans la dissonance de la bande son : une série de mots au sens obscur, répétés de manière obsessionnelle par une voix féminine – le son revient explicitement sur l'idée de flux.²⁴⁷

Une autre stratégie articule la dissonance entre le registre sonore et le visuel : un son aigu de très courte durée précède la parution, quelques images plus loin, d'une collure bien visible sur le ruban filmique – collures qui sont par ailleurs indiquées dans les notes de travail sur *S:S:S:S:S:S* comme « *dams* » (« barrages) ou encore « *splice dams* » (« collures-barrages») en

²⁴⁷ Les mots choisis dans la version finale du film sont au nombre de six, tout comme les prises de vue. Sharits parvient à ce choix après avoir exploré d'autres pistes (toujours en employant des mots avec un même préfix). Le résultat est une série de permutations (sur six boucles) : « *exochorion, exodontia, exogenous, exomologesis, exostosis, exothermic* ».

Sur le rôle du son dans la pièce voir notamment Melissa Ragona, « Water-to-Film, Image-to-Sound: Paul Sharits's 'Locational' Installations », in Susanne Pfeffer (éd.), *Paul Sharits*, Kassel, Fridericianum, 2015, p. 191.

référence explicite au flux d'images du contenu visuel.²⁴⁸ La stimulation acoustique fait également office de flux, mais n'accompagne pas synchroniquement son référent visuel, et rebondit de cette manière sur ce que le spectateur note dans l'image à l'écran : la mise en scène d'un conflit (évoqué sur le plan sonore par le recours à une forme d'asynchronisme) entre le registre de la représentation (le plan ; l'image photographique) et l'émanation d'un défaut de la matière (l'aspect). Une mise en scène dramatisée de la relation entre image et matière.

Une histoire des lacunes

Le conflit mis en scène par Sharits se concrétise dans un artefact à la conceptualité dense, que nous tacherons ici d'investiguer. Si l'on analyse les rayures selon les catégories occasionnées par les textes relatifs à la restauration, on les identifie clairement comme des *lacunes*. Lorsque Brandi, dans sa *Théorie de la restauration*, donne une définition de la nature de la lacune, il a recours à l'expression, remarquablement synthétique, d'« interruption dans le tissu figuratif » de l'œuvre.²⁴⁹ Il développe ainsi sa réflexion :

Si nous nous en tenons aux limites de *l'époché*, c'est-à-dire si nous restons dans le domaine de la perception immédiate, nous interpréterons cette lacune selon les schèmes spontanés de la perception: figure sur fond. Autrement dit, nous la percevrons comme une *figure* à laquelle l'image picturale, sculpturale ou architecturale, est obligée à servir de *fond*, alors qu'elle est elle-même et en tout premier lieu, figure. De ce recul de la figure devenue fond, de cette brutale insertion de la lacune comme figure dans un contexte qui essaie de

²⁴⁸ Ces expressions sont utilisées dans les notes conservés au Burchfield Penney Art Center (Paul Sharits Files, S:S:S:S:S Folder, *passim*). Notamment, on peut considérer un passage dans une note pionnière, à un moment où la pièce est temporairement nommée « Wet Screen Scratch Current Illusion ». Ici Sharits écrit « go across splices as the act as 'dams' (obstacles) for scratch currents ». Ou encore : « (mental dams-later physical dams to scratch currents) ».

²⁴⁹ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, cit., p 42.

l'expulser, naît la gêne créée par la lacune, bien plus – il faut le noter – que de l'interruption formelle, opérée par elle, au sein de l'image.²⁵⁰

Dans l'acception de Brandi la lacune n'est donc pas exclusivement un « manque » dans l'œuvre. Dans notre cas en particulier, chez Sharits, elle ne correspond pas seulement à la soustraction d'une fine couche d'émulsion – la lacune est un corps étranger qui s'ajoute à l'image, un corps dont la présence ne peut pas passer inaperçue. Une note de travail de Sharits nous confirme l'importance cruciale que la rayure assume au sein de l'œuvre. L'expression employée pour nommer ces traces sur pellicule n'est rien de moins que « *time engravings* », gravures de temps.²⁵¹

Un commentaire de la cinéaste et photographe Babette Mangolte, qui avait assisté à une séance au Millennium Film Workshop à New York en décembre 1970 (où Sharits présentait *S:S:S:S:S:S* dans une configuration non définitive) nous confirme cette idée de l'artiste : « je trouve renversante l'idée qu'une éraflure peut ajouter plutôt qu'enlever. »²⁵² Qu'est-ce qu'une lacune rajoute à l'image ? Cette présence, chez Sharits, n'est pas dépourvue d'un potentiel « révélateur », notamment lorsqu'il remarque, par exemple, que « dans le cinéma normatif, nous ne voyons pas plus le mouvement de la pellicule (sauf si la pellicule est rayée) ».²⁵³ Dans son apparition, la lacune manifeste précisément la distance qui subsiste entre image et matière. Ainsi, en confirmant le postulat de Brandi sur la lacune, dans *S:S:S:S:S:S*, les premières rayures fonctionnent comme des volets qui deviennent un obstacle pour la perception de l'image photographique, mais elles parviennent

²⁵⁰ *Ibidem*, p 100. Ce texte, intitulé « Note théorique sur le traitement des lacunes », avait été présenté comme une communication au XX^e Congrès d'Histoire de l'Art à New York, en septembre 1961.

²⁵¹ Note sans titre (photocopie), Paul Sharits Files, *S:S:S:S:S:S* Folder, Burchfield Penney Art Center.

²⁵² « I am mystified by the idea that a scratch can add rather than take away. » Babette Mangolte, « Analog Versus Digital, the Perennial Question of Shifting Technology and Its Implications for an Experimental Filmmaker's Odyssey », in Richard Allen; Malcolm Turvey (éds.), *Camera Lucida Camera Obscura. Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, p. 266.

²⁵³ Paul Sharits, « Mots par page », *op. cit.*, p. 16.

graduellement à se surimposer à cette dernière, tout en créant un jeu perpétuel de renvoi entre figure et fond. Cette compénétration est soulignée dans le film à travers une stratégie technique dont on remarque, en examinant directement le ruban du film, la ponctualité. Selon une articulation rythmique soignée, certaines images comprises dans le flux de rayures ne présentent pas, à bien les regarder, de lacunes. Comme un éclair, on peut voir surgir à l'écran ces quelques images intactes.

Dans l'essai que Rosalind Krauss dédie, en 1978, à une installation plus tardive de Sharits (*Sound Strip / Film Strip*, 1971, dont nous parlerons dans le détail plus loin), la critique résume de cette manière la rencontre de l'image photographique avec sa lacune : les rayures sur pellicule ont pour rôle d'exposer ce qui gît « derrière » l'image, c'est-à-dire la matière qui en est condition d'existence (la matière comme structure, le support proprement dit). De l'autre côté, l'image photographique elle-même oscille entre profondeur et surface – c'est l'effet des surimpressions. Le résultat final est une image aperçue « entre deux couches de planéité différentes : la première, l'image de la rayure qui établit la planéité de l'écran ; la deuxième, le dévoilement du celluloïd qui établit la planéité du ruban filmique, l'objet qui défile à travers le couloir de projection. »²⁵⁴ Bien que Krauss ne se tourne pas directement vers le lexique issu de la théorie de la restauration, elle problématise néanmoins les mêmes aspects que l'on a jusque-là identifiés. Sharits indique avec clarté cette distribution des propriétés, évidente dans le dispositif filmique : l'image projetée à l'écran est naturellement distincte du support. Ce qui apparaît donc lors de la projection ne correspond pas tout à fait avec le ruban filmique qui défile à l'intérieur du projecteur. C'est ici alors que gît le noyau théorique, ou narratif, au sens large, du film : S:S:S:S:S:S se tourne directement vers l'investigation de la nature essentiellement double

²⁵⁴ « The photographic imagery [...] is progressively trapped or sandwiched between two other layers of flatness: the first, the image of the scratch which establishes the flatness of the screen; the second, the unveiling of the celluloid which establishes the flatness of the filmstrip, the physical object moving through the gate of the projector. » Rosalind Krauss, « Paul Sharits », *Film Culture*, 1978, p. 101. Le texte est initialement paru dans le catalogue d'exposition *Paul Sharits: Dream Displacement and Other Projects*, Buffalo, NY, Albright-Knox Gallery, 1976.

du film, entre son composant écran et pellicule, « image et matière ». Le « réel » du film, pour rebondir sur les interrogations théoriques qui informaient le discours prononcé en 1970 à l'Antioch College (« Mots par page »), ne peut pas être recherché dans le plan, qui est par contre une construction intellectuelle, mais dans la matière en tant que structure et en tant qu'aspect. Dans ce sens, la lacune s'avère être une concrétion autant matérielle (un corps étranger qui s'introduit dans l'œuvre) que théorique, car c'est aussi à cause de sa présence, par exemple, que l'on peut évaluer, selon Sharits, la nature de la supposée « réalité » filmique.

Dans *S:S:S:S:S:S*, tout dans chez d'autres productions de l'artiste, les deux niveaux de réalité se trouvent enfin confrontés. Il n'y a peut-être pas ici de réconciliation – c'est par ailleurs la nature même de la lacune, qui est par définition déchirante. Selon les mots de Sharits :

Ce genre de film est pour moi une enquête plus qu'une proposition. Ou alors, je propose des problèmes. Je suis un peu disons désorienté dans le monde, et je n'essaie pas de prouver un point de théorie. Je me sens attiré vers un art qui se réfère à son procès de production en le signalant d'une façon ou d'une autre, ou en réfléchissant différentes parties du procès de production d'images. Cela m'attire, peut-être, parce que je sens que la réalité n'est pas stable, et que j'ai du goût pour un art qui met en cause la prétendue stabilité du réel.²⁵⁵

Les problèmes que Sharits pose ne sont donc pas éloignés des questions que la théorie de la restauration travaille de son côté. Dans le cas de ce que l'on a appelé la lacune, bien que Sharits n'emploie pas directement le mot, on peut identifier un problème qui concerne la perception de l'image. Pour Cesare Brandi, notamment, la lacune est quelque chose qui interfère avec l'image, là où cette dernière devrait retenir l'attention du regardeur. Il se sert des catégories de fond et de figure en se rapportant à la terminologie de la psychologie de la Gestalt : la lacune, affirme-t-il, se fait figure alors qu'elle

²⁵⁵ Jean-Claude Lebensztejn, « Entretien avec Paul Sharits », *op.cit.*, p. 183. L'affirmation de Sharits est relative à *3rd Degree*.

devrait être fond – et c'est précisément ce qui arrive dans le film de Sharits que l'on vient d'évoquer. D'abord perçue comme interruption, comme discontinuité dans l'image photographique, la rayure prend de plus en plus de place, jusqu'à envahir complètement le champ de l'image. Dans l'œuvre, on assiste pourtant à un étrange phénomène de va-et-vient, puisque Sharits ne raye pas la totalité des photogrammes mais en laisse quelques-uns dépourvus de rayures. Rythmiquement, l'image rayée laisse voir, comme dans un éclat, un photogramme intact, qui se mélange aux autres affectés de lacunes, en brouillant les axes de perception des spectateurs.

Entre le concept et la matière – sur la patine

La lacune se révèle ainsi être un lieu critique particulièrement fertile pour amorcer une investigation qui concerne la relation entre image et matière. Nous avons parlé d'une concrétion à la fois matérielle et conceptuelle. Or, la lacune, en s'adressant directement à la répartition que nous avons évoquée entre matière comme aspect et matière comme structure, ne serait que l'un des cas, bien qu'emblématique, qui ponctuent la théorie de la restauration. Dans notre tentative de systématiser les éléments cruciaux qui surgissent lorsque l'on observe le film expérimental ou le film d'artiste sous l'angle de la restauration, nous rencontrons maintenant une autre instance cruciale qu'il faudra analyser dans le détail : la *patine*. Ici nous nous concentrerons sur un cas particulièrement significatif de Peter Kubelka, dont le film *Arnulf Rainer* (1958-1960) est l'un des grands classiques du film expérimental. Ayant déjà fait l'objet d'un nombre important d'exégèses, nous nous limiterons ici à fournir quelques éléments de documentation indispensables à la compréhension des enjeux théoriques de l'œuvre. Toutefois, nous tâchons dans ce cas de démêler un aspect à première vue éloigné des propos spéculatifs de Kubelka. Dans ce contexte, nous nous attacherons en effet à en dévoiler un aspect absent des propos du cinéaste sur son propre film : nous essaierons d'y souligner le rôle problématique de la matière dans une œuvre qui se voudrait, à première vue, éminemment conceptuelle.

On répète souvent, suite aux déclarations du cinéaste lui-même, qu'il s'agit du premier film impérissable de l'histoire du cinéma : le film n'étant constitué que de quatre composantes de base (film transparent/film noir; bande son vide/bande son saturée), il peut être reproduit à n'importe quel moment (en suivant la « partition » écrite par le cinéaste) et par n'importe qui. Mais, en parlant de « partition », qu'est-ce que l'on doit entendre exactement? Ensuite, est-il vrai qu'il s'agit d'un film éternel, de nature exclusivement conceptuelle? Dans un premier temps, on retracera la genèse d'*Arnulf Rainer*, en soulignant surtout la productivité du paradigme musical dans sa construction. Comme le cinéaste l'a souvent répété, il s'agit d'une partition, plus exactement d'une fugue (à la manière de Bach). Ce paradigme se décline différemment dans l'œuvre de Kubelka, notamment au moment de la « rédaction » d'*Arnulf Rainer*. Dans un second temps, on verra que Kubelka est revenu sur la nature de son film, en le considérant sous un autre angle, plus proprement matériel. La notion de patine s'avère alors particulièrement utile pour analyser cet objet et les problèmes qu'il pose du point de vue de la théorie de la restauration et de la conservation de l'œuvre. La patine dans *Arnulf Rainer* est une présence contradictoire au regard de la supposée nature purement conceptuelle du film.

Le paradigme musical

Dans la deuxième moitié des années 1950, Peter Kubelka réalise une série d'œuvres cruciales. On se réfère bien évidemment à l'idéale trilogie « structurelle » (selon la définition plus tardive – 1969 – de P. Adams Sitney) ou plutôt, pour employer le lexique propre au cinéaste, « métrique », composée par *Adebar* (1956-1957), *Schwechater* (1957-1958) et *Arnulf Rainer* (1958-60). Avec ce dernier Kubelka parvient au point le plus avancé de sa production métrique, car comme l'a résumé Stefano Masi :

Avec *Adebar* il avait renoncé à la représentation cinématographique traditionnelle, avec *Schwechater* il avait renoncé à l'illusion du

mouvement des images et, enfin, avec *Arnulf Rainer* il renonce complètement à l'image, c'est à dire renonce à la possibilité de « modeler » la lumière du projecteur qui atteint l'écran.²⁵⁶

L'histoire de l'évolution artistique de Kubelka ressemble alors à une histoire faite de privation, d'épuration graduelle et systématique des moyens à sa disposition. L'emploi réitéré du verbe « renoncer » nous donne au moins cette impression. Toutefois, le mot « renonciation » n'est pas le plus approprié pour décrire la pratique de Kubelka, car le cinéaste ne fait pas véritablement preuve d'ascétisme, ne serait-ce que du point de vue strictement formel. Le souci de Kubelka repose plutôt sur une exigence précise – celle de s'émanciper des modalités de production du film au sens industriel. Ainsi, l'artiste ne renonce pas à l'image, il s'en passe – c'est-à-dire : il n'en a pas besoin. Ce geste d'émancipation s'inscrit dans le cadre plus vaste des revendications esthétiques que le cinéaste a portées à divers moments de sa carrière. La systématisation de cette pensée est plutôt évidente dans la déclaration qui suit, qui fait ainsi la synthèse du but primaire de la production de Kubelka :

Je voulais hisser le cinéma au niveau de la musique ou de la peinture. Je voulais être capable de compter le cinéma comme une force qui peut entrer en compétition avec ces arts. Aussi, je voulais atteindre le fondement absolu de mon moyen d'expression et le manipuler aussi purement que possible.²⁵⁷

On peut comprendre mieux les motivations de l'artiste. D'une part il y a une nécessité d'élever le statut du cinéma à celui des autres arts, comme la peinture ou la musique, qui fournissent une sorte de paradigme idéal. De l'autre, il y a une exigence complémentaire: celle de la pureté. Les deux instances sont étroitement impliquées l'une dans l'autre. Leur rapprochement est frappant, spécialement lorsque l'on considère la relation à

²⁵⁶ Stefano Masi, « Peter Kubelka, sculpteur du temps » [1984], trad. C. Lebrat, in Christian Lebrat (éd.), *Peter Kubelka*, Paris, Paris expérimental, 1990, p. 128.

²⁵⁷ Peter Kubelka, « La théorie du cinéma métrique » [1978], trad. C. Lebrat, in Christian Lebrat (éd.), *Peter Kubelka, op. cit.*, p. 79.

la musique. Ce lien entre musique et cinéma a souvent été souligné par Kubelka, et son point de départ est évident. Il découle d'une considération pragmatique : les deux arts se déroulent dans le temps.

Par ailleurs, et on retrouve là un autre souci caractéristique de Kubelka, ils impliquent tous deux non seulement une certaine relation au temps mais également à l'espace. Un concert, dans ce sens-là, n'est pas très différent d'une séance de cinéma : on se rend dans un endroit précis pour un certain temps. En ce qui concerne la poétique de Kubelka, cela a une importance cruciale, car on sait bien qu'il refuse que ses films soient vus ailleurs que dans une salle. Son hostilité à l'égard de la numérisation de ses œuvres, ou de leur vision sur un support qui ne soit pas celui d'origine, est bien connue. Pour revenir aux conditions de projection des films, on connaît également son attention à l'égard du lieu où la séance doit se dérouler. On se souvient par exemple de son idéation de l'Invisible Cinema à l'Anthology Film Archives de New York, dans les années 1970 sur Wooster Street. Dans cette salle (entièrement noire) les spectateurs se retrouvaient séparés l'un de l'autre par des panneaux qui servaient à diriger leur regard uniquement vers l'écran. Toutefois, même s'ils n'avaient pas la possibilité de regarder leurs voisins, le cinéaste a souligné le fait que le spectateur pouvait avoir un rapport « tactile » avec eux : à la hauteur des mains, une ouverture avait été pratiquée.

Mais, au-delà de l'anecdote, ce qui nous intéresse dans ce dispositif c'est la volonté d'orienter la perception du spectateur vers le sujet propre à la séance, c'est-à-dire l'image projetée sur l'écran, dont on doit faire l'expérience pure. Selon les mots de Kubelka :

Quand j'ai construit cette salle j'avais le même désir que dans mes films d'aller à l'essentiel: recevoir une œuvre cinématographique dans sa forme la plus pure et la moins perturbée par des circonstances extra-cinématographiques. La forme idéale est une situation où le spectateur ne voit que ce que l'auteur donne à voir et n'écoute que ce que l'auteur

donne à écouter. La conclusion logique est que la salle de projection est une machine à l'intérieur du cinéma – la caméra, le laboratoire et la table de montage en sont d'autres – qui a pour but de transmettre l'œuvre de l'auteur au spectateur avec le moindre dérangement.²⁵⁸

Encore une fois, le mot « pur » revient. On l'a déjà répété, la pureté est le résultat d'un procédé d'émancipation (l'on évacue ici tout stimuli extérieur, on essaye d'éliminer la distraction). Cette attention à l'égard de la salle et de son architecture est du même ordre que le soin apporté dans le choix d'une salle de concert. Kubelka, musicien de formation, le sait bien: on choisit un endroit en fonction de son acoustique. Comme le cinéaste lui-même le rappelle: « le son est absolument lié à l'espace où il est produit. La façon de jouer la musique dépend de l'espace. »²⁵⁹

On a ainsi repéré un premier point de contact entre musique et cinéma. Ce point dérive d'un constat que l'on peut essayer de résumer de cette manière : musique et cinéma sont des arts qui se déroulent dans une certaine unité de temps et dans un lieu spécifique. Jusque-là, rien de tellement étonnant : il s'agit de deux expériences assez proches du point de vue du spectateur. Pourtant on perçoit ici quelque chose de significatif: la volonté de rendre cette expérience la plus pure possible, comme c'était le cas dans la salle du « cinéma invisible ».

Le paradigme musical a également une autre valeur dans la pensée de Kubelka. Pour le cinéaste, la musique et la peinture ont eu l'opportunité de se libérer plus tôt, c'est-à-dire de se rendre autonomes, autosuffisantes (ne serait qu'à cause de leur origine beaucoup plus ancienne). Essayons de creuser un peu cette notion. Qu'est que cela veut dire d'imaginer la musique comme un art libéré ? La condition de départ pour qu'un art vrai ait lieu est son indépendance. Mais indépendance à l'égard de qui ? L'adjectif « indépendant », associé au cinéma, identifie une production en opposition à

²⁵⁸ Christian Lebrat, « Entretien avec Peter Kubelka. Paris, dimanche 5 juin 1988 », in Christian Lebrat (éd.), Peter Kubelka, *op. cit.*, p. 29.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 49.

l'industrie. Dans ce sens, Kubelka paraît reprendre une opposition ancienne, qui s'inspire d'une radicalisation de la polarisation kantienne entre art libre et art mercenaire.²⁶⁰

Avec industriel je veux dire deux choses: 1/ que c'est fait pour être vendu; 2/ que c'est fait par un procédé industriel de fabrication. Le contraire d'industriel (...) je l'ai appelé non industriel – dans le cinéma on a pris le terme indépendant. Et ça, pour moi, a toujours été un grand thème de mon existence: insister contre la pression extérieure du monde commercial pour faire des choses qui m'intéressent vraiment comme auteur, comme être humain. [...] J'ai fait des recherches pratiquement à travers toute l'histoire du cinéma et trouvé les œuvres qui étaient indépendants ou bien même si elles étaient faites dans le cadre de l'industrie comme Dreyer par exemple, qui en sont sorties. C'est la même recherche que je suis en train de faire dans la musique et dans l'histoire de la musique. Je cherche les œuvres qui sont pour ainsi dire indépendantes ou bien non industrielles. Par exemple, l'Opéra – voilà un produit industriel. *L'Art de la fugue* de Bach c'est un produit non industriel. C'est un produit qui n'était pas commandé et qui ne sert que le compositeur et ceux qui veulent le suivre. [...] L'histoire du cinéma se déroule dans une époque où les autres arts étaient déjà indépendants de commandes et se sont libérés – par exemple la peinture s'est libérée bien avant la naissance du cinéma. Alors, le cinéma a répété et répète encore ces situations d'esclavage que la peinture a déjà rejeté depuis longtemps. D'autre part, dans l'histoire de la musique, on peut étudier comment les mêmes auteurs qui ont travaillé dans l'industrie musicale – par exemple, Bach qui a travaillé pour l'Eglise – ont aussi créé des œuvres indépendantes. Les

²⁶⁰ « L'art est également distinct du métier ; l'art est dit libéral, le métier est dit mercenaire. On considère le premier comme s'il ne pouvait obtenir de la finalité (réussir) qu'en tant que jeu, c'est-à-dire comme une activité en elle-même agréable ; on considère le second comme un travail, c'est-à-dire comme une activité [...] qui n'est attirante que par son effet (par exemple le salaire) ». Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993, § 43, p. 200.

commanditaires pour la musique étaient l'église, l'aristocratie, la cour mais aussi les paysans qui voulaient danser.²⁶¹

Le paradigme musical est en quelque sorte déjà une déclaration poétique. Le fait que la musique, comme la peinture, ait su trouver sa voie « non industrielle », pour utiliser la terminologie du cinéaste, ouvrant un espace de liberté totale à l'artiste, émancipé de l'esclavage des commanditaires, s'impose comme la condition de départ pour l'oeuvre cinématographique de Kubelka. Lorsqu'il retrace son canon musical idéal, une place essentielle est accordée à Bach. On vient de lire son appréciation de l'*Art de la fugue*, une composition qui n'a aucune finalité commerciale. Jean-Claude Lebensztejn, en se référant justement à Bach, parlait d'art *en pure perte*.²⁶² Un art libéré est donc un art qui ne vise pas à un profit immédiat et qui ne relève d'aucune commande. Si l'on regarde la trajectoire artistique de Kubelka on peut comprendre le sens de cette insistance sur la « commande » - on sait par exemple que quasiment tous ses films relèvent, précisément, d'une commande qu'il a su détourner à sa façon. Il dit à ce propos :

La mise en forme de mes films a toujours eu deux composantes : ce que je voulais faire, et les limitations du commerce, des gens qui ont donné de l'argent. Je ne me suis jamais trouvé dans la situation d'un peintre moderne qui fait de la peinture sans contrainte et puis cherche à la vendre.²⁶³

Mais jusque-là on a évité une question extrêmement importante qui tient encore une fois à cette relation avec la musique. Revenons alors à *Arnulf Rainer* : c'est là que l'on trouvera ce lien extrêmement étroit avec la composition musicale. Il n'est pas non plus question, pour le moment, d'image, ce qui pourrait paraître particulièrement étrange au vu des questionnements que l'on a annoncé. Mais c'est précisément dans ce

²⁶¹ Christian Lebrat, « Entretien avec Peter Kubelka. Paris, dimanche 5 juin 1988 », *op. cit.*, p. 47.

²⁶² Jean-Claude Lebensztejn, « En pure perte », in *Cinéma*, n° 7, 2004, p. 21.

²⁶³ Jean-Claude Lebensztejn, « Entretien avec Peter Kubelka », in *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 65, pp. 96-97.

télescopage de sujets (entre le paradigme musical, notamment, et la matière filmique) que réside la particularité d'*Arnulf Rainer*, oeuvre qui s'avère être à la fois la parfaite manifestation d'une partition, comme le souhaite l'aspiration poétique de Kubelka, et un échec grandiloquent du projet de départ. C'est pour cette raison que nous dédierons les prochaines pages, après avoir exploré l'apport du paradigme musical dans la pensée de Kubelka, à une analyse génétique détaillée de son film-manifeste.

Questions d'allographie

L'histoire est connue : même si le titre est le nom de son ami peintre *Arnulf Rainer*, le film n'est nullement un portrait de l'artiste (mais si le projet de départ était de réaliser un portrait d'artiste). Ce dernier l'avait aidé financièrement et Kubelka a donc décidé de lui dédier l'oeuvre. On a déjà dit qu'il s'agit d'un film où le cinéaste n'a pas de recours à l'image produite photographiquement. Il se passe également des outils canoniques pour réaliser un film: la caméra et la table de montage. Voilà comment Peter Kubelka résume la composition du film :

Arnulf Rainer se compose de quatre bandes: une amorce de film complètement transparent, puis une bande de film complètement noire, et en suite deux bandes de son magnétique, une complètement vide, sans son, et l'autre avec un son continu. [Pourtant nous n'avons jamais pu voir une copie avec son magnétique, les copies visionnés étant avec une bande son optique, NdA]. Le son continu est appelé son blanc et il rassemble toutes les oscillations... Je veux dire toutes les fréquences, 10, 20, 30, 20.000 ou quoi que ce soit qui sort du haut-parleur. C'est d'une certaine façon la même chose que la lumière blanche, c'est l'équivalent acoustique du spectre coloré de la lumière blanche. Dans une certaine mesure ces deux choses se correspondent. J'avais donc ces quatre bandes, et comme un tailleur avec des ciseaux, je fis le film. Pas de caméra, pas de table de montage, juste droit au but. Ce but demanda deux ans de travail préliminaire pour trouver ce que

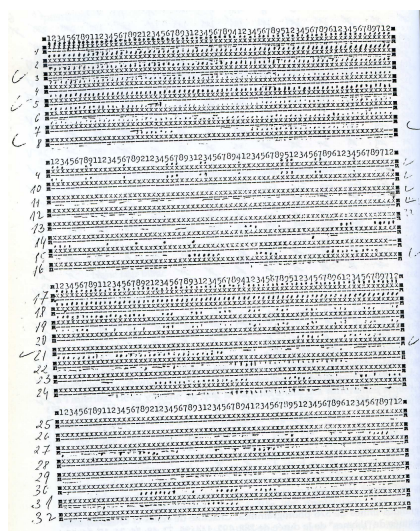
j'avais à faire. Quand je parlais de la musique, j'ai dit que ce n'était pas que les 12 octaves fussent toujours là ni toujours jouées. Parfois la quinte et la quarte se présentaient plus souvent, sortant des règles. Les règles sont là; vous les trouvez; vous ne le décrêtez pas. Le système qui fait apprécier l'harmonie dans un rapport de 2 à 3, ou 3 à 4, est là, ce n'est pas décrété. C'est ainsi que je découvrais certaines lois pendant l'élaboration du film, certaines lois de la nature qui étaient déjà là. Je ne me suis pas contenté de faire quelque chose. Il y eut une élaboration sensuelle du matériau, ce qui veut dire que je préparais certains éléments, les montais en boucles, puis les regardais, les goûtais. Si vous avez noir-blanc-noir-blanc et que vous en faites une boucle, le goût est inoubliable. C'est le plus fort des éléments. Ensuite vous avez 3 blancs-3 noirs, ou 2 blancs-2 noirs, ou 1 noir-2 blancs, une onde de ce type. Je ne peux pas m'étendre de trop, mais il y a d'autres règles comme une forme positif-négatif dans le temps, le temps et la lumière, ce qui, si vous connaissez tout du positif et du négatif dans une image noir et blanc, vous donne la possibilité du tout noir, ou vice-versa.²⁶⁴

Arnulf Rainer relève ainsi d'un procédé de composition qui n'a rien à voir avec la pratique cinématographique *stricto sensu*. Il s'agit essentiellement d'un film écrit comme une partition, puis monté à la façon d'un tailleur, à l'aide de ciseaux (au moins dans sa première configuration). Par ailleurs, pour souligner la nature strictement conceptuelle de ce film, on peut observer le schéma réalisé par le cinéaste. Mais ce schéma est seulement une version minimale, un diagramme qui sert à s'orienter. La structure du film, plus complexe, est articulée algébriquement: *Arnulf Rainer* est composé de seize grandes unités de cinq cent soixante-seize photogrammes, c'est-à-dire 24x24, donc le carré d'une seconde (24 étant évidemment le nombre de photogrammes projetés par seconde). Chaque unité est à son tour constituée de « thèmes », 16 aussi en total, aux durées respectives de 288, 192, 144, 96, 72, 48, 36, 24, 18, 16, 12, 9, 8, 6, 4 et 2 photogrammes. On devine tout de suite que les thèmes de la série sont aussi des sous-multiples de 576 (le nombre de photogrammes de chaque unité).

²⁶⁴

Peter Kubelka, « La théorie du cinéma métrique », *op. cit.*, p. 83-84.

Nous ne pouvons pas ici analyser de manière plus détaillée la structure du film. Ce qui nous intéresse, à ce stade, c'est que cette structure est non seulement fondée sur une règle qui donne une nature purement conceptuelle au film, mais aussi qu'elle a été écrite comme une partition musicale. Ses films précédents étaient fondés sur une idée assez proche, mais *Adebar*, par exemple, n'avait pas de structure prédéterminée – plutôt, elle a été découverte en faisant le film. Ensuite, les partitions qui étaient à l'origine de ses autres films métriques n'ont pas été conservées, à la différence de celle d'*Arnulf Rainer*.



Première page de la partition d'*Arnulf Rainer*
(Peter Kubelka, 1958-1960)

Mais que faut-il entendre plus précisément par « partition »? Il est peut être utile de revenir brièvement sur quelques considérations issues du texte classique de Nelson Goodman, *Langages de l'art*. Lorsqu'il réfléchit à la question du faux et de la contrefaçon en art (c'est l'objet d'analyse du troisième chapitre « Art et authenticité »), Goodman évoque la musique en tant qu'art non-autographique (en l'opposant notamment à la peinture) ou *allographique*. Voici son raisonnement :

En musique, à la différence de la peinture on ne rencontre rien de tel qu'une contrefaçon d'une œuvre connue. Il existe, de fait, des compositions qu'on présente à tort comme étant d'Haydn, de même

qu'il existe des peintures qu'on présente à tort comme étant de Rembrandt; mais de la *Symphonie londonienne*, à la différence de la *Lucrèce*, il ne peut exister de contrefaçons. Le manuscrit de Haydn n'est pas un exemple plus authentique de la partition qu'une copie qu'on vient d'imprimer ce matin, et l'exécution d'hier soir n'est pas moins authentique de la première. Des copies de la partition peuvent varier en exactitude, mais toutes les copies exactes, même si elles sont des contrefaçons du manuscrit de Haydn, sont au même titre d'authentiques exemples de la partition. Des exécutions peuvent varier en correction et en qualité [...] mais toutes les exécutions correctes sont aux mêmes titres d'authentiques exemples de l'œuvre. Par contraste, même les copies les plus exactes sont de simples imitations ou contrefaçons de l'œuvre, non pas des nouveaux exemples.²⁶⁵

Retenons ici quelque chose de fondamental. Dans la composition musicale ce qui importe est la partition, le moment de l'exécution étant secondaire. La nature de la composition réside dans un système de notation (le pentagramme), qui fait qu'on ne peut pas la contrefaire: on peut en produire une copie, qui sera également authentique (à peu près comme dans un « texte », au sens éminemment littéraire du terme). Donc, vu qu'il s'agit d'une notation (d'une nature purement conceptuelle), l'œuvre est en quelque sorte toujours reproductible sans perte significative d'une itération à l'autre.

Naturellement Kubelka n'a pas pu utiliser un pentagramme pour son film, il a dû s'inventer son propre système de notation. Rappelons-le brièvement: visuellement, la partition n'est pas si éloignée d'un pentagramme « simplifié ». On la lit également de gauche à droite et de haut en bas.

Les indications étaient disposées sur deux niveaux: sur celui supérieur un 'X' rouge représentait le photogramme de lumière et un 'X' noir le

²⁶⁵ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, op. cit., p. 146-147.

Pour une reconsidération de ce passage, avec une attention particulière portée à la conception de contrefaçon chez Goodman nous renvoyons à Luise H. Morton ; Thomas R. Foster, « Goodman, Forgery, and the Aesthetic », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 49, n° 8, printemps, 1991.

photogramme noir, sur celui inférieur une ligne rouge représentait le photogramme sonore et une ligne noire le photogramme de silence. Chaque ligne contenait 72 photogrammes, soit trois secondes de film.²⁶⁶

Ce film apparaît alors, vu sa composition, comme quelque chose qui n'est plus de l'ordre plastique mais comme un objet conceptuel à part entière. Voilà pourquoi Kubelka, qui est bien conscient des questions relatives à la détérioration du film, a pu affirmer, en parlant d'*Arnulf Rainer*: « j'ai produit quelque chose qui survivra à toute l'histoire du cinéma parce que n'importe qui peut le refaire. C'est écrit sur un script, c'est impérissable. »²⁶⁷ Composé à partir de quatre éléments de base, en construisant de multiples variations autour de leurs combinaisons, *Arnulf Rainer* serait le seul film impérissable de l'histoire du cinéma. Pourtant, bien après sa réalisation, le cinéaste s'apercevra du fait que cette affirmation n'est pas tout à fait correcte.

***Arnulf Rainer* revisité : le problème de la patine**

Lors d'un entretien à Paris en 1998, Peter Kubelka, sollicité par les questions de Jean-Claude Lebensztejn, revient sur la nature d'*Arnulf Rainer* en y apportant une inflexion:

[JCL] *En principe, Arnulf Rainer se fonde sur des oppositions binaires strictes, blanc-noir, son-silence, mais quand on regarde le film, on voit que le blanc est un peu abîmé, le silence n'est pas du silence. Personnellement, je trouve que cela enrichit la vision du film, mais je suis peut-être pervers.*

[PK] Non, je suis absolument d'accord avec toi.

[JCL] *Pourtant, cela échappe à l'intention du film.*

²⁶⁶ Stefano Masi, « Peter Kubelka, sculpteur du temps », *op. cit.*, p. 135-137.

²⁶⁷ Peter Kubelka, « La théorie du cinéma métrique », *op. cit.*, p.84).

[PK] Quand j'ai fait le film je n'ai pas pensé à ça. Je rêvais de la lumière et de la non-lumière, du son et du silence. Mais je ne crois pas que Palladio quand il a construit ses proportions ait pensé à l'état de son architecture après 200 ans ! J'ai essayé de projeter le film avec la mise hors point pour éliminer ces petits éléments, et en regardant je me suis aperçu que c'était une idée qui ne correspond pas à ce qu'est le film parce que le film est matériel, c'est une sculpture qu'on passe à travers le projecteur, et naturellement le silence n'est jamais le silence. Je me suis rendu compte qu'à chaque projection le goût du film changeait ; ce film n'existait pas seulement sur l'écran, son expérience embrassait tout l'espace. Mais au départ je n'ai pas pensé à ça, j'ai compris cela en voyant le film et en le laissant vivre comme il voulait.²⁶⁸

On est là face à quelque chose de significatif. Le cinéaste s'aperçoit du fait que le temps n'a pas épargné son film qui était censé être pur et incorruptible. Il n'y pas vraiment de quoi s'étonner : une simple connaissance de la praxis de la projection nous apprend que là où les images d'un film sont plus claires, on peut voir apparaître beaucoup plus rapidement les traces de passages, rayures, poussières, et ainsi de suite. Tous ces défauts se révèlent alors immédiatement, et de manière flagrante, lorsque l'on projette un film transparent, comme c'est le cas ici. Le « blanc » du reflet de l'écran est vite devenu sale.



Arnulf Rainer (Peter Kubelka, 1958-1960)

Film 35mm / nb / son / 6'24"

Il faut alors préciser: si le procédé de composition rappelait une partition, le résultat n'est par contre pas tout à fait le même. Revenons au

²⁶⁸ Jean-Claude Lebensztejn, « Entretien avec Peter Kubelka », *op. cit.*, p. 100.

paradigme musical : il y a une partition et ensuite l'exécution de cette partition. Le problème, c'est qu'en ce qui concerne le film, le moment de l'exécution correspond à la séance. Cependant, dans la genèse d'Arnulf Rainer, il y a un état intermédiaire préalable à la séance qui est la constitution d'un objet plastique – le film-pellicule, celui qui, traversé par le temps et par sa propre histoire, peut être abimé. C'est ce que Kubelka lui-même dit dans l'entretien : le film est une sculpture qu'on passe à travers le projecteur, et chaque passage est destiné à laisser une trace. On le sait bien: « le film dépérit, périt dans le lieu de consommation. »²⁶⁹

Chaque tentative de dissimuler cet aspect, comme par exemple le procédé de la mise hors point lors de la projection, est insatisfaisante. Le procédé en effet gomme la nature plastique, sensible, du film. Par contre, il faut l'assumer. Et c'est justement ce que Kubelka se retrouve à affirmer dans un deuxième temps:

[JCL] *Il y a donc un projet qui est binaire, le son le silence, le blanc le noir, et puis ces petites choses qui viennent s'ajouter.*

[PK] Oui, c'est comme la patine d'un immeuble. Chaque projection écrit son histoire sur la copie ; maintenant je demande toujours qu'on fasse la mise au point sur le grain pour voir tout ce qu'il y a. Quand on fait une nouvelle copie, c'est absolument clair, puis ça commence à s'enrichir, à travailler, et je suis tout à fait content de ça. À présent je vois toujours plus l'importance de tout ce qui est en dehors de l'intention consciente de l'artiste.²⁷⁰

On retrouve dans les affirmations du Kubelka le mot-clé *patine*, qui sera très utile pour mieux comprendre la nature du film. Il est évident qu'il s'agit de quelque chose de central, car c'est un fait matériel qui a première vue contredit la volonté de l'auteur de produire une œuvre de nature

²⁶⁹ Michele Canosa, « Per una teoria del restauro cinematografico », *op. cit.*, p. 1070.

²⁷⁰ Jean-Claude Lebensztejn, « Entretien avec Peter Kubelka », *op. cit.*, p. 100.

entièrement conceptuelle et impérissable. Pour en traiter de manière approfondie, il nous semble ici nécessaire d'investiguer cette notion.

Cleaning controversy

Si, dans le passage reproduit plus haut, le cinéaste fait référence à la « patine d'un immeuble », dans ce cas il nous paraît opportun de nous tourner, plus que vers son usage du domaine de l'architecture, vers le lexique que l'on utilise en peinture. C'est en effet en nous adressant à ce champ qu'un débat épineux – un véritable terrain de confrontation, sinon de conflit – est apparu comme un moment saillant dans l'histoire de la restauration, connu sous le nom de « *cleaning controversy* », controverse surgie à l'occasion d'une exposition à la National Gallery, au titre programmatique : « Cleaned Pictures ». ²⁷¹ Nous essaierons ici d'en rendre compte de manière synthétique, en adressant notamment la valeur opératoire que cette discussion théorique peut avoir dans notre domaine d'élection.

Dans le contexte de l'époque, la notion de patine est l'objet d'une analyse sophistiquée, qui se concentre notamment sur l'usage du terme dans toute une tradition des textes sur l'art. L'effort de Brandi consiste à démontrer la présence de la patine comme un facteur non extérieur (ou du moins, non secondaire) de la transmission de l'œuvre. Il s'agit de faire valoir les raisons de cet artefact à la nature matérielle mais dont l'auteur démontre qu'il possède également une valeur historique et esthétique. Dans un texte qui date de juillet 1949, paru pour la première fois en langue anglaise dans le *Burlington Magazine* (sous le titre « The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish and Glazes », successivement repris dans son volume *Théorie de la restauration*), Cesare Brandi posait avec une très grande clarté la question :

²⁷¹ « However safe the method, however correct the principle, there will still be a margin for legitimate discussion concerning the finished product », écrivait Philip Hendy dans le catalogue de l'exposition (*An Exhibition of Cleaned Pictures*, London National Gallery, 1947, p. xxiv). Une « marge de discussion » : la *cleaning controversy* est la *vexata quaestio* de l'histoire de la restauration du XX^e siècle.

Une fois qu'un tableau a été entièrement nettoyé et ne conserve que la couche de couleur en pleine pâte il est impossible de juger si l'on a vraiment enlevé les *velature* ou glacis, si l'on conserve au moins une partie de l'ancien vernis, et si, enfin, une patine, même sombre, ne serait pas préférable à cette surface picturale mise à nu et stridente, révélée par le nettoyage.²⁷²

Dans cette première affirmation nous retrouvons déjà quelques indications cruciales pour ce qui concerne le traitement réservé à la patine. Celle-ci fonctionne en effet comme un dispositif qui nuance la surface picturale, et l'éliminer est une opération dont les conséquences sont graves. Brandi résume ainsi les positions de ses adversaires:

Les partisans d'un nettoyage à fond commencent par critiquer la notion de patine. Ils l'accusent d'être un concept romantique, trahissant un facteur émotionnel, ajouté à la peinture. Ce facteur coïnciderait avec le penchant romantique pour certaines formes de sentimentalisme: le goût des ruines, du mystère, du soleil couchant, etc. Il convient de refuser immédiatement cette exécution un peu rapide de la notion de patine. Si on lui a accordé artificiellement une importance exagérée à l'époque romantique, ce n'est pas, pour autant, une *invention* romantique. En 1681 [...], en plein baroque, Baldinucci définissait ainsi la *Patena* (la patine), dans son *Dictionnaire toscan de l'art du dessin*: « Mot utilisé par les peintres qui l'appellent aussi *pelle* (peau), indiquant l'assombrissement général que le temps fait apparaître sur les peintures et qui parfois les embellit ». ²⁷³

Le parallèle entre le passage de l'article de Brandi et la position de Kubelka dans son entretien avec Lebensztejn, à première vue insoupçonné, est marquant et fascinant. On en retient l'idée que la patine est quelque chose qui, dans son processus de modification de l'œuvre, enrichit cette dernière. La patine n'est donc pas quelque chose à éliminer mais une composante

²⁷² Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 118.

²⁷³ *Ibidem*.

vitale de l'objet d'art. Le fait que Kubelka lui-même, lors d'une projection, demande à faire la mise au point sur le grain, pour rendre encore plus visible cet élément, nous confirme l'importance de la patine.

Mais alors qu'en est-il de la pureté ? Qu'en est-il de tout ce travail d'épuration des éléments qui était préalable à la composition, à l'idéation même d'*Arnulf Rainer*? Le propos de l'auteur se retrouve en quelque sorte contredit par le matériau qu'il a employé. Kubelka prétendait, au début, en marquant une position esthétique précise, en faire une partition – mais il en a tiré un film. Or, ce film a sa nature propre : il est un artefact traversé par le temps. Les traces de passages dans le projecteur, qui sont ici assimilées à la patine, en deviennent une partie importante, participent de son existence soumise inévitablement à la détérioration.

Les « partisans du nettoyage » auxquels Brandi se réfère ne seraient pas capables de comprendre précisément cette nature temporelle de l'œuvre d'art. Dans leur souci de restitution exacte de l'œuvre, ils prétendent remettre le temps à zéro. Ainsi s'exprime Brandi en répondant au texte de Neil Mac Laren et Anthony Werner, respectivement conservateur et chimiste à la National Gallery, qui l'attaquent directement dans les pages du *Burlington Magazine* et qui lui reprochent de trop se soucier du côté esthétique de la question :²⁷⁴

²⁷⁴ « There can be no end to discussion of the purely aesthetic aspects of the subject, and it is proposed here to confine discussion to the technical side of the question », déclaraient Neil Mac Laren et Anthony Werner, en s répondant à l'article de Brandi (« Some Factual Observations about Varnishes and Glazes », *The Burlington Magazine*, vol. 92, n° 568, juillet 1950, p. 189). Brandi, de son côté répondra de nouveau à ses adversaires, cette fois de manière plus succincte, toujours sur les pages de la même revue. Dans cette lettre à l'éditeur, il déclarait immédiatement ses intentions : « [I]et me begin with the absurd attempt to discount 'the purely aesthetic aspects' of the matter – as though varnished wood, and not paintings, were the subject under discussion » (*The Burlington Magazine*, vol. 92, n° 571, p. 297. Dans le même numéro, on trouve également une intervention d'Ernst Gombrich sur la question des vernis en peinture. Ce dernier sera le protagoniste (avec Otto Kurz) d'un véritable *revival* de la controverse dans les années 1960, qui s'achèvera en 1963 avec le dernier article signé par Gombrich sur le sujet (« Controversial Methods and Methods of Controversy », *The Burlington Magazine*, vol. 105, n° 720, mars 1963).

Prétendre de parler de restauration, en se désintéressant des « *aesthetics aspects of the subject* », comme le voudraient nos auteurs, c'est se placer en dehors de l'art et de l'histoire.

Et c'est au-delà de ce *terrain miné* de l'art et de l'histoire qu'ils continuent à se tenir, quand ils semblent énoncer le principe le plus évident, le plus indiscutable: « Disons seulement qu'il reste bien établi, au-delà de toute discussion, que l'objectif de celui qui s'occupe de la conservation et de la restauration des peintures est de les présenter le plus possible dans l'état où l'artiste voulait qu'on les vît ». Cela paraît évident, [...] et pourtant, surtout en peinture, c'est la présomption la plus insidieuse qu'on puisse avancer. [...] Il est impossible de démontrer qu'on peut remonter à un aspect supposé à un aspect supposé originel, dont le seul témoignage valable serait l'œuvre *au moment où elle fut achevée*, autrement dit sans le passage du temps, ce qui est historiquement absurde. Mais c'est précisément vers cet objectif aveugle que tend le *nettoyage intégral*: traiter une œuvre d'art comme si elle était en dehors de l'art et de l'histoire, comme si elle pouvait être réversible dans le temps, tel un morceau de matière oxydée auquel on redonnerait sa pureté physique et son brillant.²⁷⁵

On a pu voir le rôle joué par la patine dans le film de Kubelka. Cette œuvre qui se voulait totalement conceptuelle et impérissable est en quelque sorte contredite par le fait de s'exprimer à travers un matériau tel que le film, nécessairement soumis à la dégradation. C'est précisément là qu'il y a matière à conflit entre les deux phases de réalisation d'*Arnulf Rainer*. Si l'on considère la partition, on se retrouve effectivement avec quelque chose de l'ordre du « texte », au sens élargi.²⁷⁶ Mais l'œuvre a aussi une partie visuelle, sensible, qui est le ruban de pellicule.

²⁷⁵ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, op. cit., p. 138. Le texte est d'abord paru (en reprenant le même titre de celui de Mac Laren et Werner) dans *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, n° 3-4, 1950.

²⁷⁶ « Du point de vue épistémologique, le texte, dans cette acception classique, fait partie d'un ensemble conceptuel dont le centre est le signe. » Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », in *Encyclopedia Universalis*, Paris 1968, vol. XV.

On peut très bien *reconstruire* à n'importe quel moment *Arnulf Rainer*, comme le souhaitait dans sa déclaration de 1978 son auteur mais ce ne sera pas *le même* film, puisque ce dernier est un objet traversé par le temps.²⁷⁷ D'ailleurs, Peter Kubelka lui-même avait très bien compris, dans sa pratique artistique, cette implication théorique vitale qui se dégage des caractéristiques du film. On se souvient du fait que non seulement il montrait ses films en projection, mais il les exposait aussi, en les accrochant au mur, comme des tableaux. Ce « film matérialisé » pour ainsi dire, qui permet de repérer l'ordre et la rigueur de la composition, s'impose dans sa relation au temps en tant que objet plastique, avec une présence physique tangible.²⁷⁸

C'est alors en ce sens-là que la patine, cette concrétion matérielle et théorique à la fois, nous confirme son rôle dans l'œuvre d'art: indiquer le passage du temps et, pour le dire avec Brandi, nous rappeler les raisons de l'art et de l'histoire – précisément ce que « les partisans du nettoyage total » ne comprendront jamais, ni en peinture ni au cinéma.

²⁷⁷ Il est important de remarquer que, dans cette rencontre de partition « conceptuelle » et matière filmique, le cas de Kubelka ne pose pas de problèmes en ce qui concerne son authenticité. *Arnulf Rainer* n'a jamais été produit par quelqu'un d'autre que l'artiste lui-même, et ses possibilités d'itération ont été seulement objet de spéculation. Prolongeons un moment cette fiction spéculative, en nous appuyant, brièvement, sur un contre-exemple. Une autre oeuvre importante du film « à clignotement », *The Flicker* de Tony Conrad (1966) a été produite, à notre connaissance, au moins à une occasion par un collaborateur de l'artiste. Le protocole, a paraît-il été le suivant : Conrad, n'étant pas en mesure de produire lui-même une copie pour la présentation de son film pour l'exposition « Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013 » (10 avril – 22 juillet 2013, Grand Palais, Paris), a confié à un tiers sa propre partition du film – qui est, à l'instar d'*Arnulf Rainer*, une alternance d'images noires et blanches, que Conrad avait à l'époque produit « en masquant son objectif pour obtenir des cadres noirs et en tendant des feuilles de papier immaculées pour obtenir des cadres blancs » (Philippe-Alain Michaud, *Sur le film, op. cit.*, p. 15). Or, une nouvelle copie, à l'apparence conforme est produite mais cette nouvelle itération n'est pas accompagnée d'une bande son (alors que *The Flicker* l'est) et il lui manque également son (interminable) avertissement liminaire – un carton qui fait appel à la présence d'un médecin dans la salle, à cause des risques d'épilepsie pour les spectateur. Cette copie d'exposition produite en 2013, même si elle est « conforme » à la partition, est un exemple de faux. Si selon Goodman, en musique « on ne rencontre rien de tel qu'une contrefaçon d'une oeuvre connue », le film suscité par une partition, à cause de son statut hybride, complique nécessairement le scénario.

²⁷⁸ Nous reprenons l'expression « film matérialisé » de Philippe Dubois, « Un effet-cinéma dans l'art contemporain », in *Cinema & Cie*, n° 8, automne, 2006, pp. 15-26.

Epilogue : un monument au film

En 2012, Peter Kubelka revient encore une fois sur *Arnulf Rainer*, et de manière à ce jour définitive. Le projet consiste en deux opérations, étroitement liées. D'abord, Kubelka produit une sorte de réplique en négatif du film d'origine. Intitulé *Antiphon* (2012), le film « est constitué des quatre éléments de base du cinéma, la lumière et l'ombre, le son et le silence ».²⁷⁹ Tout comme *Arnulf Rainer*, mais dans une forme opposée : le négatif devient ainsi positif, et le silence devient son – et ainsi à l'envers. *Antiphon* dure exactement 6 minutes et 24 secondes, et il est réalisé en 35mm, avec une piste sonore optique. Or, *Antiphon* est un nouveau film, calqué sur le modèle d'*Arnulf Rainer*. Ce nouvel opus est pensé comme complément de son modèle, dans une œuvre plus large qui vise à investir l'espace et à mettre à l'honneur le dispositif de projection. Cette configuration s'appelle *Monument Film*, reprenant ainsi, ou en s'y substituant peut-être, le titre de l'œuvre inachevée de Kubelka, *Monument for the Old World*.²⁸⁰ Dans un schéma qui date du 25 juin 2012, Kubelka détaille précisément l'opération. Deux projecteurs sont présents dans la salle. La séance suit un déroulement spécifique : d'abord *Arnulf Rainer* est présenté – une enceinte pour diffuser le son est positionnée en bas de l'écran, au centre. Après une pause pour rembobiner le film, la copie en négatif du film, *Antiphon*, est présentée selon la même configuration. Dans un troisième temps, les deux films sont projetés côte à côte (*Arnulf Rainer* sur la gauche, *Antiphon* sur la droite) – les enceintes sont aussi positionnées sous leurs écrans respectifs. Pour le quatrième moment de l'événement, les deux projections sont surimposées, et le son provient de deux enceintes rapprochées aux pieds de l'écran.

²⁷⁹ « ANTIPHON is constituted by the same 4 basic elements of cinema, light and darkness, sound and silence ». Peter Kubelka, « Announce AN, MF », juin 2012 (Note d'intention inédite de l'artiste).

²⁸⁰ *Monument for the Old World*, aurait du être présenté le 30 janvier 1977 à l'auditorium du Museum of Modern Art de New York. P. Adams Sitney écrivait ainsi, dans la brochure qui annonçait la projection (Anthology Film Archives, Peter Kubelka folder) : « a date has now been set, January 30, for the first projection of *Monument for the Old World*. I have not seen so much as a still from it. » De manière prévisible, la publication n'est accompagnée d'aucune image.

Ce protocole de monstration s'avère être un monument au matériau filmique, en présentant, de manière presque didactique dans sa dislocation spatiale, où la source de l'image est localisée, et en donnant une nature visible aussi du point de vue de la spatialisation sonore. Toutefois *Monument Film*, dans sa volonté d'investir de manière grandiloquente l'espace de projection, se révèle être un monument moins rhétorique que ce que la description ne le laisse entendre. Dans son effort de présentation, Kubelka affiche clairement l'apparition d'une distance, celle qui sépare *Arnulf Rainer* de *Antiphon*. S'il s'agit effectivement d'un « monument », il faudra alors entendre le mot tout comme on lit sa traduction allemande « *Denkmal* » - littéralement un « signe de la pensée ». Mais de quelle pensée s'agirait-il ? Les deux copies, notamment lorsqu'elles apparaissent côté à côté, dévoilent leurs différences, et l'écart temporel qui subsiste entre les deux. Qui aurait pu penser que de l'amorce transparente (ou entièrement noire) pouvait présenter autant des nuances ? *Monument Film*, conçu comme une célébration du support 35mm et de son dispositif de projection, apparaît bien loin des proclamations de la période d'*Arnulf Rainer*, selon lesquelles la pièce était consignée au domaine de l'impérissable. *Monument Film* se tient alors sur un équilibre délicat, entre la célébration et le constat douloureux du passage du temps sur la matière pelliculaire.

Après avoir traité d'image et de matière, et de leur répartition dans le champ du film, nous avons pu faire référence à l'activité de restauration comme guidée par les raisons du temps et de l'histoire. Ici, *Monument Film*, dans sa confrontation entre deux artéfacts filmiques éloignés dans le temps et pourtant extrêmement proches du point de vue visuel, nous fournit en quelque sorte l'épilogue idéal. Lorsque l'on parle de restauration on parle nécessairement de distance. Et qu'était l'aura de l'œuvre d'art sinon « l'apparition unique d'un lointain si proche soit-il » ?²⁸¹ La patine ne serait-elle la concrétion matérielle de l'aura ?

²⁸¹ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *op. cit.*, p. 43.

CHAPITRE IV

Futurs de l'obsolescence

Monument

Lorsque Peter Kubelka réalise, en 2012, son *Monument Film* il célèbre explicitement les caractéristiques spécifiques de son matériau d'élection. Toutefois, dans ce geste grandiloquent, apparaît également en creux quelque chose d'essentiel, qui tient à l'évolution technologique du film tout comme aux apparences sensibles de cet artefact matériel. Notamment, pendant la projection du film, la « copie modèle » d'époque, *Arnulf Rainer*, apparaît sensiblement différente de celle, beaucoup plus récente, de son double « en négatif », *Antiphon*. D'abord, évidemment, les traces de passage de la copie du projecteur sont rendues visibles – et l'on a justement travaillé plus haut la question de la patine, qui identifie l'artefact filmique comme objet traversé par le temps. Mais du point de vue du son, Kubelka fait par ailleurs remarquer que le bruit blanc produit aujourd'hui se démarque de ce qui était disponible à la fin des années 1950.²⁸² Dans son geste de monstration et de clôture définitive de son œuvre filmique (il déclare alors ne plus souhaiter réaliser de films), le cinéaste indique non seulement des raisons de célébrer un film « monumental » (l'une des œuvres capitales dans l'histoire du film expérimental), mais aussi de bâtir un véritable « monument *au film* ».

Il est ici essentiel de rappeler que le geste de Kubelka, bien que cohérent avec sa carrière – et d'une certaine manière également rattachable à l'ensemble des cinéastes expérimentaux qui voient dans le dispositif cinématographique la « dernière des machines »,²⁸³ trouve néanmoins son positionnement dans un moment historique particulier, et signale quelque chose qui nous paraît crucial : la péremption du matériau filmique. Non

²⁸² Le commentaire de l'artiste est issu d'un entretien inédit avec l'auteur et Rinaldo Censi, réalisé à Bologne en juillet 2014.

²⁸³ Voir notamment les positions de Hollis Frampton, « For a Metahistory of Film : Commonplace notes and Hypotheses », *Artforum*, vol. 10, n° 1, 1971, p. 35.

seulement du point de vue de « l'usage » des copies, souci pragmatique qui caractérise depuis toujours la circulation du film,²⁸⁴ mais également en l'envisageant sous l'angle de la production industrielle, le film pointe inévitablement un problème majeur, dont on essaiera d'esquisser les contours théoriques – on se réfère ici, évidemment, à ce que l'on a nommé synthétiquement « obsolescence technologique ».

L'obsolescence inhérente du film

Avant d'approcher directement la valeur et l'usage contemporain du mot, quelques précautions sont nécessaires. Ceux qui, à l'aube du numérique, ont introduit de manière prépondérante le terme d'« obsolescence » en relation au film ont en effet oublié d'en rappeler un point essentiel. Le phénomène est loin d'être nouveau et, du point de vue industriel, le passage au numérique n'est qu'une manifestation d'une histoire qui devrait être lue dans sa continuité, plutôt que selon une rupture de paradigme, aux contours bien souvent excessivement dramatiques.²⁸⁵ La position de Tacita Dean, artiste pour laquelle la question de la destinée du film est centrale, est particulièrement emblématique à cet égard. L'artiste déclarait récemment que les mots « *old-fashioned* », « *obsolete* », « *end-of-life technology* », étaient devenus des mots d'ordre omniprésents dans la presse, ainsi que l'idée d'une industrie, celle du cinéma, qui se serait retournée contre ses propres fondements – à savoir, le support filmique.²⁸⁶ Ceci ne surprendra toutefois pas les historiens du cinéma, qui se sont à nombreuses reprises

²⁸⁴ Dans un essai au titre « The Projector » (in *The New Yorker*, 21 mars 1994, pp. 148-152), l'écrivain Nicholson Baker porte son attention, non sans humour, précisément à l'inévitable usage des copies occasionné par le moment de la projection.

²⁸⁵ Ce point a été notamment soulevé par Nicola Mazzanti, directeur de la Cinémathèque Royale de Belgique, lors de la table ronde sur la « Conservation du numérique » à la Cinémathèque française le 6 décembre 2013 (dans le cadre du festival « Toute la mémoire du monde »). Nous nous permettons de renvoyer à notre compte-rendu de l'événement : « *Toute la mémoire du monde*, 2e édition, 2013. Compte-rendu des rencontres du Festival », jn *cinematheque.fr*, 2014, <www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/restauration-numerisation/toutelamemoiredumonde2013.html>.

²⁸⁶ Voir Tacita Dean, « The Last Picture Show? », in *Artforum*, octobre 2015, p. 293.

trouvés confrontés aux conséquences, souvent néfastes, des stratégies de l'industrie cinématographique.

Observée sous l'angle technologique, l'histoire du cinéma elle-même est liée à double tour avec l'obsolescence de ses propres supports et formats. Il suffit de relire les quelques pages que Raymond Borde dédie à « l'histoire des destructions » des films dans son volume *Les Cinémathèques* pour s'apercevoir de la centralité des passages entre les différents régimes technologiques de l'image en mouvement.²⁸⁷ Les différentes époques transitionnelles (« le crépuscule des primitifs »; « l'arrivée du parlant »; « l'abandon du nitrate ») ont non seulement marqué la production cinématographique mais elles ont également contribué à la naissance et au développement des structures vouées à la sauvegarde du patrimoine cinématographique.²⁸⁸ Pour résumer : c'est précisément à cause de l'obsolescence technologique du film que sa sauvegarde a commencé d'être envisagée. Dans ce contexte, il serait alors plus profitable d'intégrer d'emblée la notion au lexique qui concerne la restauration des œuvres, au lieu de l'envisager comme une greffe récente du vocabulaire spécialisé. La question de l'obsolescence, c'est à dire « le simple fait de ce qui ne dure pas, se dégrade et perd soit son identité soit ses capacités de fonctionnement », est bien sûr partagée par un nombre d'objets et à d'œuvres d'art qui ne sont pas nécessairement contemporaines.²⁸⁹ Toutefois, il serait impensable ici d'accepter la récente affirmation de Jean-Pierre Cometti, dans un essai d'ordre philosophique dédié à la conservation des œuvres d'art contemporain, selon laquelle faire de l'obsolescence une « question qui concernerait spécifiquement et prioritairement les productions

²⁸⁷ Voir Raymond Borde, *Les Cinémathèques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, pp. 15-27.

²⁸⁸ Il faut également signaler que, au-delà des trois étapes renseignées par Borde, Paolo Cherchi Usai en a rajouté deux d'importance significative : d'abord la destruction des formats non-standards précédents l'introduction du standard d'exploitation 35mm (en 1909) et de l'autre la destruction tardive des formats amateurs (tels le 16mm ou le Pathé Baby). Voir Paolo Cherchi Usai, « La cineteca di Babele », in Gian Piero Brunetta (éd.), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memoria*, vol. V, Torino, Einaudi, 2001, p. 972-977.

²⁸⁹ Jean-Pierre Cometti, *Conserver, Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, op. cit., p. 91.

contemporaines [...] relève dans les meilleurs de cas d'une exagération et parfois d'une pure et simple bévue. »²⁹⁰ S'il est vrai que l'obsolescence, dans son acception primaire, concerne aussi les objets qui ne sont pas issus de la période contemporaine, lorsque l'on s'intéresse au film, il faudrait au moins retenir quelques notions de base issues de l'histoire technologique du film. Ce que nous contestons face aux remarques citées ici, ce n'est pas la tentative de démystification, qui va par ailleurs dans le sens de notre hypothèse de continuité (plutôt que de rupture) avec les paradigmes de la production industrielle du film. Nous reprochons plutôt à ce genre d'affirmation un manque d'intérêt pour les *raisons* des objets – des oeuvres – et de leurs modes d'existence.

Un phénomène d'ordre discursif et théorique doit cependant être remarqué : autour des années 2000, le discours sur l'obsolescence s'enrichit considérablement et, en partant du film, parvient à investir un champ de réflexion beaucoup plus large. Nous pensons en particulier à une publication importante qui en est la preuve : le numéro 100 de la revue *October*, publication-phare de la théorie critique du panorama artistique contemporain. Dans ce numéro, de manière significative, deux textes sont dédiés au film. On y trouve d'abord un texte de l'historien du cinéma John Belton sur la projection numérique,²⁹¹ puis une table-ronde sur l'obsolescence du film d'avant-garde qui regroupe des artistes (Ken Jacobs, Brian L. Frye), des critiques (Annette Michelson, Paul Arthur, Malcolm Turvey), des commissaires d'exposition ou conservateurs (Chrissie Iles). Le moment est crucial pour différentes raisons : il permet d'abord d'évaluer la centralité de l'image en mouvement qui fonctionne comme le véritable déclencheur de la thématique du numéro. On remarque ensuite un aspect presque paradoxal dans la thématique de la table-ronde : les intervenants se discutent de l'obsolescence à partir d'une production précise, le film d'avant-

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ John Belton, « Digital Cinema: A False Revolution », in *October*, vol. 100, printemps 2002, pp. 98-114. Malcolm Turvey ; Ken Jacobs ; Annette Michelson ; Paul Arthur ; Brian Frye ; Chrissie Iles, « Round Table: Obsolescence and American Avant-Garde Film », in *October*, Vol. 100, printemps 2002, pp. 115-132.

garde, qui se positionne aux marges de l'industrie (contrairement à ce dont traite l'article de Belton, qui concerne essentiellement l'industrie cinématographique). Comme l'obsolescence du film touche directement à la production, les participants sont amenés à s'interroger sur l'obsolescence de l'avant-garde en tant que catégorie conceptuelle – l'interrogation pourrait être aisément synthétisée ainsi : avec la disparition du film, l'avant-garde elle-même est-elle vouée à disparaître ? Il n'est pas ici inutile de rappeler que ce questionnement autour de la relation potentiellement conflictuelle entre les stratégies de l'industrie filmique et le film d'avant-garde avait été déjà soulevé avec une lucidité remarquable dans les pages de la revue *G*, fondée par Hans Richter. En 1926, à l'occasion de la publication du numéro spécial dédié au film, une déclaration explicite faisait son entrée dans le magazine : « le film manque de laboratoires où accomplir un travail scientifique, artistique, désintéressé. Donnez-nous-en les moyens ». ²⁹²

Le problème soulevé ne peut pas, dans ces conditions, être considéré comme absolument nouveau. Toutefois, la déclaration de Richter, bien que focalisée sur la même problématique, se réfère notamment à la production filmique et à l'accès aux moyens de production de l'avant-garde. Le problème est lié à double tour avec celui de la circulation des films d'avant-garde mais il reste néanmoins distinct. Dans le panorama dessiné lors de la table ronde, notamment, le problème ne concerne pas tellement *l'accès* aux moyens de production de la part des artistes mais plutôt la *circulation* et la *transmission* du film à l'époque de sa disparition annoncée. Dans notre cas, pour des raisons évidentes, nous ne questionnerons pas, sinon de manière tangentielle, le problème de la production, mais nous nous bornerons à traiter quelles transformations sont envisagées afin d'assurer la transmission des œuvres dont nous traitons dans le détail.

²⁹² « Film lacks laboratories in which free, scientific, and artistic work can be accomplished. Provide the means ». *G: Material zur elementaren Gestaltung*, n° 4, 1926 ; in Detlef Mertins ; Michael W. Jennings (éds.), *G. An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film. 1923-1926*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010, p. 228.

Fin de l'avant-garde ?

Pour revenir aux sujets débattus lors de la table ronde sur l'obsolescence dans *October*, un problème qui nous touche directement surgit au moment où l'on traite des nouvelles possibilités de diffusion du film d'avant-garde, pour un nouveau public. Nous ne nous attarderons pas sur ces aspects maintenant, mais on en retiendra la centralité, et l'on en rediscutera plus loin. Comme cette discussion occasionne par ailleurs un échange sur les possibilités de déplacement du film d'avant-garde en dehors de son propre contexte, nous évoquerons directement les questions d'ordre « muséologiques » propres à cette production, au sens de ses « conditions de présentation ». Rappelons brièvement que, au sein du débat publié dans la revue, Paul Arthur imagine, certes de manière quelque peu provocatrice bien que sérieuse, la possibilité que *Star Spangled to Death*, l'œuvre monumentale de Ken Jacobs (commencée en 1957 et terminée définitivement, dans une version vidéo, en 2004), soit diffusée dans un multiplex, alors que Chrissie Iles privilégie l'idée de montrer ce genre de pièces dans une galerie, espace qui permettrait la transmission de l'œuvre à un public, celui de l'art contemporain, plus sensible aux questions travaillées par le cinéaste. Le dispositif de la table-ronde privilégie les réponses diverses et contradictoires mais il est clair qu'une position comme celle de Chrissie Iles émerge de manière flagrante. Il n'est pas anodin de rappeler, comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir auparavant en traitant des installations et performances filmiques, que Chrissie Iles est à l'origine, en 2001, de l'exposition « Into the Light » au Whitney Museum of American Art, exposition consacrée à l'image projetée dans l'art américain de 1964 à 1977.²⁹³ Cette exposition majeure a permis la remise en circulation, dans les discours théoriques, de pièces historiques oubliées ou presque invisibles jusque-là. La table ronde de 2002 ne peut que revenir sur ce moment crucial pour l'histoire récente de la circulation de l'image en mouvement dans le contexte muséal,

²⁹³ Voir Chrissie Iles (éd.), *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964-1977*, op. cit.

envisagé bien évidemment comme l'un des espaces fondamentaux pour accueillir ce type de production.

Nous avons évoqué, brièvement, le rôle joué par le musée mais il nous paraît important de souligner ici que nous ne nous intéresserons pas directement aux implications entre ce que Thomas Elsaesser a récemment nommé « politiques de l'obsolescence » et les « politiques du musée ».²⁹⁴ Les remarques d'Elsaesser se réfèrent surtout au rôle joué par le musée dans le mouvement d'appropriation d'objets filmiques – ce n'est pas un terrain qui nous concerne directement.²⁹⁵

Dans un souci de cohérence avec la démarche entreprise, nous irons plutôt questionner des œuvres qui nous paraissent particulièrement emblématiques des questions d'obsolescence ici soulevées. Nous approcherons quelques cas significatifs, en essayant de coupler à une approche descriptive quelques indications d'ordre général sur le contexte et les finalités esthétiques. En nous attachant à travailler des questions qui pourraient paraître à première vue éminemment techniques, nous essaierons d'en pointer les implications esthétiques. Cette relation n'est pas évidemment univoque – nous avons déjà eu l'occasion de le voir – le déterminisme technologique est absent de notre démarche. En envisageant la discussion des problématiques de restauration et transmission d'œuvres du point de vue de l'obsolescence, nous souhaitons plutôt proposer un dialogue entre une approche théorique et une recherche sur les matériaux et les technologies employées par les artistes.

²⁹⁴ Thomas Elsaesser, « Media Archeology as the Poetics of Obsolescence », in Alberto Beltrame ; Giuseppe Fidotta ; Andrea Mariani (éds.), *At the Borders of (Film) History*, Udine, Forum, 2015, p. XXX

²⁹⁵ Nous nous limitons à souligner, au passage, qu'Elsaesser fait ici appel aux remarques de Boris Groys (« The Art Exhibition as Model of a New World Order », *Open 16 : The Art Biennial as a Global Phenomenon. Strategies in Neo-political Times*, Rotterdam, NAI Publications, 2009, p. 56-65) sur le pouvoir de légitimation des institutions muséales contemporaines. Les positions de Groys constituent une base plutôt problématique pour l'articulation d'Elsaesser au vu de l'intrusion de quelques considérations sociologiques discutables.

Obsolescence : notions générales et cas spécifiques

Nous avons élu précédemment comme objets privilégiés des exemples paradoxaux. Pour traiter des problèmes relatifs aux installations, nous nous sommes par exemple tournés vers des objets spécifiques, de nature souvent radicale - des installations *site-specific* ou encore éminemment conceptuelles (comme celles conçues par Morgan Fisher). Ici, pour aborder le sujet de l'obsolescence technologique, nous souhaitons isoler un support filmique précis qui pourrait être, selon divers aspects, considéré comme « extrême ». Le support que nous allons questionner est le Super 8, dont il sera peut-être utile donner d'abord quelques repères historiques, afin de mieux traiter ses implications esthétiques. Encore une fois, il est nécessaire de le souligner, nous ne souhaitons pas traiter de notions techniques avant de rentrer directement dans l'analyse des objets : notre souci n'est pas d'ordre déterministe – il ne serait pas suffisamment précis d'affirmer que le matériau choisi préfigure l'accomplissement esthétique. Au vu de la nature « industrielle » du film, il faudrait envisager plutôt les œuvres comme un lieu de rencontre entre la « matière », dont les artistes s'emparent, et les usages qu'ils en font. Ici nous souhaitons, par le biais d'une analyse conduite sur des objets choisis, ayant comme souci premier les conditions de transmission (dans le futur) des œuvres, mettre en scène, en quelque sorte, cette confrontation entre les questions pragmatiques de production et monstration des œuvres, et leurs finalités esthétiques spécifiques.

C'est à double sens que le Super 8 nous intéresse de façon particulière. En premier lieu il constitue un cas-limite, si l'on veut, du point de vue de l'obsolescence technologique. Ce facteur nous permet également de complexifier ultérieurement le panorama parfois excessivement simpliste des discours (plus ou moins prophétiques ou oraculaires) sur la question. Mais le Super 8 nous intéresse aussi parce que ce support paraît manifester une discontinuité au sein d'une certaine esthétique du film expérimental dans les années 1970. Comme nous aurons l'occasion de le voir, ses caractéristiques

font du support un véritable catalyseur matériel de quelques propositions jusque-là inédites, ou très peu considérées, dans ce domaine.

Ici se trouve quelque chose d'essentiel dans notre démarche. Nous considérons une production restreinte, un corpus sélectionné selon des exigences d'argumentation. Ce corpus circonscrit nous permet de faire surgir des différences dans les finalités esthétiques des œuvres, mais également d'en observer des rapprochements flagrants sous l'angle des questions de restauration et d'exposition (au sens large) des pièces. Nous voyons ainsi se construire des relations jusque-là inédites dans le panorama du film expérimental et du film d'artiste. Nous l'avons déjà observé auparavant, en traitant des installations et des performances : la décision de problématiser les conditions de présentation des œuvres nous a amenés à discuter, dans les mêmes pages, d'œuvres extrêmement différentes entre elles – tel les « Solid Light Films » de McCall et la double projection 16mm de *Christmas on Earth* de Barbara Rubin. Tout en traitant d'œuvres appartenant à des courants distincts, l'approche nous a permis de mettre en valeur des caractéristiques similaires que l'on observe lorsqu'on les considère selon les axes qui articulent notre démarche.

Ainsi, en touchant maintenant au sujet de l'obsolescence matérielle de quelques pièces, nous allons faire dialoguer des œuvres également différentes, mais rapprochées de manière inédite du point de vue des problèmes de leur transmission. Une précision d'ordre méthodologique s'avère nécessaire. Le rapprochement effectué du point de vue matériel n'efface nullement les différences esthétiques entre les œuvres. Au contraire, si nous menons cette enquête c'est parce que nous sommes persuadés – c'est du reste l'affirmation première dans nos propos relatifs à la restauration et à la philologie littéraire –²⁹⁶ que la singularité de l'objet nous sert de guide.

²⁹⁶ Le philologue Michele Barbi affirmait « chaque texte a son problème critique, chaque problème a sa solution » (« Introduzione », in *La nuova filologia* [1938], Firenze, La nuova Italia, 1977, p. ix) ; de son côté Brandi : « c'est l'œuvre qui conditionne la restauration et non l'inverse » (*Théorie de la restauration, op. cit.*, p. 29).

Substandard gauge : le Super 8

Dans le but d'ouvrir ces quelques propos sur l'obsolescence nous nous tournons alors d'abord vers quelques considérations d'ordre matériel, pour approcher par la suite une œuvre spécifique. Le cas du Super 8 est particulièrement intéressant, surtout si l'on considère le moment de son apparition sur le marché. Fabriqué au moment où le film n'est nullement (à première vue) menacé de disparition, ce format se caractérise d'emblée par des problèmes liés à l'obsolescence de matériau. Ce sont d'ailleurs les artistes eux-mêmes qui sont les premiers à s'en apercevoir. Il n'est pas rare en effet de trouver dans les déclarations des artistes qui ont travaillé avec ce support, une certaine désillusion par rapport à l'espérance de vie de leur médium. Ainsi, en feuilletant le florilège préparé par Donna Cameron, réuni à l'occasion d'une grande manifestation dédiée au film Super 8 et 8 mm (« Big As Life », au Museum of Modern Art, New York, et à San Francisco Cinémathèque), quelques affirmations emblématiques se font jour.²⁹⁷ Ces questions, nous en avons ici une énième preuve, ne surgissent pas exclusivement avec l'arrivée du numérique, mais l'anticipent de longue date. Il suffit de parcourir les quelques étapes qui ont mené à l'apparition de ce support pour s'apercevoir d'une proximité flagrante avec la situation contemporaine.

Aspect et structure du film Super 8

Quelques rappels d'ordre historique et technique peuvent sans doute nous aider à traiter dans le détail des qualités du support. On sait que le film Super 8 est introduit en avril 1965 par Kodak.²⁹⁸ Sa production relève d'une

²⁹⁷ Voir Donna Cameron, « Pieces of Eight: Interviews with 8mm filmmakers », in Albert Kilchesty (éd.), *Big as Life: An American History of 8mm Films*, New York – San Francisco, Museum of Modern Art – San Francisco Cinematheque, 1998, p. 51-76. Parmi les personnes interviewees, on trouve George et Mike Kuchar, Saul Levine, Luther Price, Vivienne Dick, Ken Jacobs.

²⁹⁸ Pour une mise à jour synthétique sur le support Super 8 voir « Kodak: Super 8mm Film History », *Kodak*,

exigence : améliorer un format « amateur » employé auparavant, le 8mm. Ce type de film, également développé par Kodak à partir de 1932 (le format Cine Kodak Eight), présentait une particularité. Il s'agissait en effet d'une pellicule 16mm, perforée de deux côtés, qui devait passer deux fois dans la caméra. La première fois une moitié de la largeur du film était exposée, puis la bobine réceptrice devenait la bobine source, et le rouleau passait dans l'appareil une seconde fois, exposant alors l'autre moitié de la largeur. Après le développement, le film était coupé au milieu, ce qui créait deux morceaux de film de 8mm de large. La moitié ayant été exposée dans un second temps était collée à la fin de la première partie. Comparé à son prédécesseur, le Super 8 présentait de nombreux avantages.²⁹⁹ Les améliorations en question se répartissent essentiellement sur deux fronts. Il faut d'abord souligner la vitesse de chargement de la bobine dans la caméra, et le fait que la nature même du chargeur permet de positionner le film dans la caméra en plein jour. Une autre différence concerne les perforations, qui, sur le film Super 8, sont positionnées à la hauteur du centre de l'image, offrant ainsi une stabilité capitale à la prise de vue. Cet aspect intéresse également – et c'est bien la seconde amélioration cruciale – la qualité de l'image impressionnée. Comme les perforations sont plus petites dans le support Super 8 (une largeur de 0.9mm contre 1.83mm), l'image est plus grande (5.46mm x 4.01mm contre 4.5mm x 3.33mm) et donc sa *définition* plus haute au moment de la projection.

Au passage, nous observons ici quelque chose que l'on avait pu remarquer déjà en traitant des lacunes, à savoir la relation complexe entre la matière comme structure et la matière comme aspect – selon le vocabulaire de Cesare Brandi. Une modification qui concerne à première vue exclusivement la « structure », comme celle apportée à la perforation, a également une incidence sur « l'aspect ». Si nous insistons sur ce dernier point, à première vue peut-être anodin, c'est parce que cette amélioration,

<http://motion.kodak.com/motion/Products/Production/Spotlight_on_Super_8/Super_8mm_History/index.htm>.

²⁹⁹ Sur ce point voir Jonathan S. Gunther, *Super 8: The Modest Medium*, Paris, UNESCO, 1976, pp. 22-23.

envisagée pour un format « amateur », n'est pas sans rappeler la situation contemporaine – où l'on assiste au même type de procédures en ce qui concerne les technologies destinées à un public de non-professionnels.

Bien évidemment, il ne sera pas question ici de sonder les usages du film « amateur » - bien que, nous le verrons, la relation entre ce nouveau format et les usages populaires ne soit pas sans intérêt pour les artistes qui vont s'en emparer. On essaiera plutôt de voir quels usages ont été faits de ce même support dans le domaine du film d'artiste et du film expérimental, où le déplacement des stratégies de production « amateurs » vers des formes artistiques est rapidement devenu un classique. C'était déjà le cas, notamment, du 16mm.³⁰⁰ Il faut ici rappeler comment, à partir de la fin des années 1950 et au moins jusqu'au début des années 1970, le film 16mm (à l'origine – 1923 – format « amateur » par excellence) devient le socle technologique de la production expérimentale, alors que l'industrie garde naturellement comme support le 35mm. Le Super 8 est adopté de manière conséquente par les cinéastes à partir des années 1970, peu de temps après son introduction sur le marché.

Selon nous, l'usage du Super 8 par les cinéastes expérimentaux a contribué à sortir le film expérimental d'une sorte d'impasse, dont les multiples implications ne seront pas discutées ici. Je me réfère en particulier à l'impasse occasionnée par l'établissement d'une catégorie critique extrêmement influente, proche de l'esthétique moderniste prônant la « spécificité du médium » et son « autoréflexivité »³⁰¹ : celle de « film structurel », telle que P. Adams Sitney la définit dans le célèbre texte éponyme paru en 1969 dans *Film Culture*.³⁰²

³⁰⁰ Sur l'importance du 16mm dans un contexte élargi voir : Haidee Wasson, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2005, pp. 44-49.

³⁰¹ Pour une problématisation, sous un angle historique, de cette notion au sein du film expérimental des années 1960 et 1970 voir Jonathan Walley, « The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde film », in *October*, vol. 103, hiver 2003, pp. 15-30.

³⁰² Cf. P. Adams Sitney, « Structural Film », *op. cit.*

***Kitch's Last Meal* : pages arrachées au journal filmé**

Si l'on observe la variété étonnante des pratiques ainsi que la pluralité d'approches développées dans le contexte du film expérimental dès l'introduction du Super 8, on saisit bien comment les enjeux de cette production s'émancipent progressivement des principes structurels : la multiplicité esthétique (et discursive) qu'ils portent les contraint en effet à une prise de distance claire. Le travail de Carolee Schneemann, qui nous intéresse ici tout particulièrement, offre une porte d'entrée idéale dans la production Super 8 de l'époque à plusieurs titres. La pratique filmique de Schneemann déploie, dès ses premières formulations, quelque chose que les qualités du Super 8 permettront par la suite de creuser avec encore plus de précision. La légèreté de l'équipement souligne la présence corporelle du cinéaste pendant les prises de vue, et le côté « amateur » du support se prête à toutes les déclinaisons du journal filmé (ou des notes de voyage) : Schneemann ne pouvait que s'emparer du Super 8. Par ailleurs, pour d'autres raisons, elle était de fait exclue du canon du « film structurel ». L'histoire est connue : son film *Fuses* (1965-1967) qu'elle avait défini, à l'époque de sa gestation, comme un « paysage génital »,³⁰³ avait suscité des réactions vives, voire violentes. À l'aide de sa caméra 16mm, elle avait notamment filmé un rapport sexuel avec son compagnon de l'époque, le compositeur James Tenney.³⁰⁴ Elle développera par la suite cette autobiographie filmique à laquelle elle ajoutera deux autres volets pour composer une trilogie comprenant *Plumb Line* (1966-1971) et *Kitch's Last Meal* (1973-1978), réalisé justement en Super 8, sur lequel nous nous attarderons par la suite.

³⁰³ L'expression « genital landscape » est employée par Carolee Schneemann dans une lettre à Wolf Wostell, 22 janvier 1965, in Kristin Stiles (éd.), *Correspondence Course. An Epistolary History of Carolee Scheemann and her Circle*, Durham – London, Duke University Press, 2010, p. 95.

³⁰⁴ Pour une analyse détaillée de *Fuses* voir David E. James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1989, pp. 317-321.

Un mouvement remarquable est ici à observer : la centralité de l'association entre un positionnement esthétique, propre à la production de Schneemann, et l'importation d'un support spécifique dans l'œuvre de l'artiste. *Kitsch's Last Meal* symbolise en quelque sorte cette rencontre cruciale entre à la fois un positionnement discursif et poétique, au sens primaire du mot, et la matière de l'œuvre. On peut fournir quelques éléments relatifs à la carrière de Schneemann pour comprendre les raisons de ce rapprochement. En ce qui concerne le premier aspect nous pouvons clairement affirmer que, dans ce contexte de réaction au film structurel, Carolee Schneemann a joué un rôle central en faisant de son corps et de sa présence physique des vecteurs critiques. Lawrence Alloway, avec son habituelle intelligence, synthétisera très tôt ces caractéristiques de Schneemann : « elle souligne que sa conception de la performance vient de la peinture, et plus particulièrement du mélange entre l'abstraction gestuelle et l'assemblage. Dans son travail, les directions des gestes picturaux deviennent des mouvements du corps. »³⁰⁵ Le travail de l'artiste apparaît donc comme impur au regard des diktats du film d'avant-garde de ses contemporains. Mais pour comprendre l'acharnement avec lequel elle réagit au discours critique élaboré autour du film expérimental de l'époque, il suffit de tourner le regard vers *Interior Scroll*, la célèbre performance de 1975 dans laquelle l'artiste, nue sur scène, extrait un rouleau de papier de son vagin et lit le texte suivant :

J'ai rencontré un homme heureux
un cinéaste structurel
- mais ne m'appelle pas comme ça
je fais autre chose -
il m'a dit on t'aime bien
tu es charmante

³⁰⁵ « She emphasizes [...] that her conception of performance is derived from painting, and specifically from a mix of gestural abstraction and assemblage. The vectors of painterly gestures turn into body movement in her work. » Lawrence Alloway, « Carolee Schneemann: The Body as Object and Instrument », in *Art in America*, mars 1980, p. 19. Le texte est une critique du volume de Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, édité par Bruce McPherson, New Paltz, NY, Documentext, 1979.

mais ne nous demande pas
de regarder tes films
on ne peut pas
il y a des films
que l'on ne peut pas regarder
l'accumulation de l'intime
la persistance des sentiments
la sensibilité du toucher de la main
la complaisance du journal
le bordel pictural
la gestalt dense
les techniques primitives[...] ³⁰⁶

Le texte fournit une liste très claire des idiosyncrasies d'une certaine critique et, en même temps, une formulation précise des intérêts de l'artiste. Longtemps on s'est interrogé sur l'identité du « cinéaste » auquel l'artiste fait référence dans son texte. Il était en effet possible de voir dans ce portrait l'avatar d'Anthony McCall, son compagnon de l'époque. Toutefois, dans certains textes personnels, Schneemann révèle que la cible de son texte était la critique Annette Michelson, grande théoricienne du film expérimental et d'avant-garde aux Etats-Unis.³⁰⁷

³⁰⁶ «I met a happy man / a structuralist filmmaker / - but don't call me that / it's something else I do - / he said we are fond of you / you are charming / but don't ask us / to look at your films / we cannot / there are certain films / we cannot look at / the personal clutter / the persistence of feelings / the hand-touch sensibility / the diaristic indulgence/ the painterly mess / the dense gestalt / the primitive techniques [...]

Le texte de la performance est reproduit dans Carolee Scheemann, *Imagining Her Herotics: Essays, Interviews, Projects*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002, p. 159.

³⁰⁷ Voir notamment la lettre de l'artiste à Daryl Chin, 17 octobre 1974, commenté par Kristin Stiles («Introduction», *op. cit.*, p. lviii).

Par ailleurs Michelson est restée sur des positions très ambiguës à l'égard de Schneemann. Voir Rosalind Krauss; Denis Hollier; Annette Michelson; Hal Foster; Silvia Kolbowski; Martha Buskirk; Benjamin Buchloh, « The Reception of the Sixties », in *October*, vol. 69, été 1994, p. 20.

Pour une prise de position encore plus explicite, on peut reporter ici le passage d'une interview récente : « I never liked Carolee Schneemann's work. Though I find her rather engaging, I was not interested in her work. » Mark Webber, « Annette Michelson », in Federico Windhausen (éd.), *Speaking Directly: Oral Histories of the Moving Image*, San Francisco Cinematheque, San Francisco, 2013, p. 28.

Or, l'aspect discursif déploie ici un lien direct avec la matière de l'œuvre. Le texte cité ci-dessous est tiré du troisième volet filmique de la trilogie autobiographique *Kitch's Last Meal* sur lequel la cinéaste travaille à partir de 1973. Dans une lettre à James Tenney, Schneemann décrit un moment de sa production, nous permettant ainsi de revenir à des questions plus techniques liées à la matérialité des supports choisis par l'artiste :

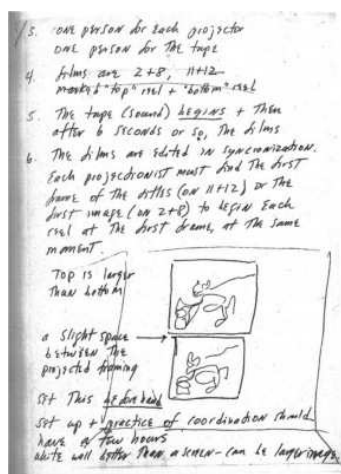
Je vais prendre tous les films et une nouvelle section en 8mm d'un train qui passe régulièrement derrière ma maison que j'ai filmé saison après saison. C'est le roulement continu contre lequel la biographie de Kitch (qui comprend et dévoile mon autobiographie) se construit. « Kitch's Last Meal », son titre provisoire. J'essaye d'obtenir une bourse pour tirer une copie 16mm.³⁰⁸

Au-delà des premiers passages de cet extrait, plus éminemment liés aux images du film qu'elle souhaite monter, ce qui nous intéresse est cette dernière note, en apparence d'ordre exclusivement pragmatique. Au départ Schneemann envisage un transfert dans le format de pellicule « standard » du film expérimental, sans doute afin d'en faciliter la circulation. Toutefois, et pas nécessairement à cause d'un manque de financements pour mener les travaux de gonflage, le film restera pendant longtemps dans son format d'origine, en Super 8, et conservera une configuration mobile.³⁰⁹ Nous avons déjà eu l'occasion de voir dans le détail cet aspect, en traitant des formes de textualité instables. Schneemann avait pris l'habitude d'en montrer cinq ou six bobines Super 8 (d'une vingtaine de minutes chacune) en double projection, tout en les accompagnant par des enregistrements sonores – sur cassette. Les bobines qui peuvent être rattachées à l'œuvre sont en vérité beaucoup plus nombreuses (la durée totale du métrage approche les 5

³⁰⁸ « I'll take all the films and a new section in 8mm of recurring train rolling behind the house season to season which is the linear roll against which a biography of Kitch evolves (enclosing or unraveling my autobiography) 'Kitch's Last Meal', title for now. Trying to get a film grant and then print in 16mm. » Carolee Schneemann à James Tenney, 9 août 1973, in Kristin Stiles, *op. cit.*, p. 205.

³⁰⁹ Sur les raisons qui ont amené Schneemann à tourner le film en Super 8 voir l'interview avec Scott MacDonald dans son *A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 150.

heures) et potentiellement interchangeables. Non seulement, nous l'avons dit, la configuration textuelle de l'oeuvre se donne comme ouverte et dynamique, mais une complexité ultérieure est ajoutée par la double projection du film à la verticale (avec une différence d'échelle entre les deux images : l'image supérieure est légèrement plus large que celle du bas).³¹⁰ Toutes les caractéristiques de l'oeuvre contribuent à la rendre presque invisible : son format hors norme, son dispositif complexe (la cascade d'images produite par la projection verticale), ainsi que son genre très difficilement classable (à la fois film-journal, autobiographie, et épopée féline – le point de vue proposé étant incarné par le chat de l'artiste, Kitch).³¹¹ Elles ont progressivement nuit aux possibilités de circulation de la pièce et à son intégration dans les espaces discursifs dédiés à la production filmique expérimentale de l'époque.



Note manuscrite de Carolee Schneemann :
instructions pour la projection de *Kitch's Last Meal*.

La projection de *Kitch's Last Meal* est évidemment problématique, ce qui souligne un aspect paradoxal du Super 8. Ce support, soi-disant « le plus simple » à utiliser, s'avère être l'un des plus fastidieux du point de vue de la circulation. À l'occasion de la grande rétrospective de films en 8mm et Super 8, « Big As Life », au Museum of Modern Art à New York, le critique Fred Camper esquisse lucidement des pistes de réponses. L'installation spéciale

³¹⁰ Le plan de l'installation dessiné par l'artiste est reproduit dans Thyrza Nichols Goodeve, « The Cat Is My Medium: Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann », in *Art Journal*, vol. 74, n° 1, 2015, p. 20.

³¹¹ Dans son analyse de *Kitch's Last Meal*, Brett Kashmere souligne à plusieurs reprises l'inclassabilité du film. Voir l'article « Seen Missing: The Case of *Kitch's Last Meal* », in *Millennium Film Journal*, n° 54, automne 2001.

que requiert la projection en Super 8, la location d'un projecteur et son positionnement dans la salle, les réglages de focales et distances nécessaires pour obtenir une bonne image en font un support extrêmement pernicieux à déployer dans des espaces non domestiques – en ce sens, le salon demeure le lieu de projection idéal.³¹² *Kitch's Last Meal* pose exactement ce type de « problèmes » et devra attendre son transfert pour pouvoir circuler de manière plus conséquente. Ce n'est donc pas un hasard si, dès le début, Scheemann, pour des raisons de transmission, imagine un gonflage en 16mm pour son film – pratique qui deviendra courante chez les adeptes du Super 8.

Du gonflage à la restauration

En 2006-2007, Andrew Lampert de l'Anthology Film Archives de New York travaille sur la restauration de *Kitch's Last Meal*. Le film trouve ainsi une nouvelle occurrence, via une double manifestation. D'abord, l'Anthology travaille avec BB Optics, la compagnie de Bill Brand, l'un des restaurateurs spécialisés dans le film expérimental. Brand reçoit initialement trois paires de bobines Super 8 – c'est-à-dire la copie de travail la plus complète de *Kitch's Last Meal*. Ainsi, la *vulgata* arrêtée avec la concertation de l'artiste fait une durée de 56 minutes. Brand procède alors de manière cohérente avec les modalités conventionnelles de restauration filmique : il essaie de repartir des originaux (c'est-à-dire des éléments issus de la caméra) afin d'obtenir la meilleure résolution d'image possible pour procéder au gonflage, à travers la tireuse optique, du Super 8 au 16mm. Nous avons déjà évoqué la question du gonflage de *Kitch's Last Meal* – nous la retrouvons ici sous l'angle de la conservation.

On considère dans la pratique archivistique courante qu'il est souhaitable de conserver des formats réduits tel le 8mm et le Super 8 dans un format plus courant (du point de vue du traitement dans les laboratoires) comme le 16mm. Le recours aux matériaux originaux est vite expliqué : on

³¹² Cf. Fred Camper, « The Qualities of Eight », in Albert Kilchesty (éd.), *Big as Life: An American History of 8mm Films*, New York – San Francisco, Museum of Modern Art – San Francisco Cinematheque, 1998, p. 27.

remonte à l'original afin d'éviter une perte de qualité dans le processus de duplication (qui prévoit, dans notre cas, également un agrandissement). Toutefois, une complication surgit. Dans son descriptif du matériel reçu, Brand remarque que les « originaux » confiés par Schneemann correspondent à une combinaison des métrages issus directement de la caméra, avec des copies de première et seconde génération.³¹³

Nous retrouvons ici une autre caractéristique cruciale dans la conservation et restauration du film expérimental. Brand note que, au lieu de remonter à la source de ces copies de première et seconde génération, il les traitera comme des « originaux ». La raison tient au processus de production du film qui présente quelques particularités (par ailleurs fréquentes dans le panorama du film expérimental). Certaines sections de ces bobines présentent des photogrammes colorés à la main (caractéristique des œuvres filmiques de Schneemann depuis *Fuses*) ainsi que des griffures sur émulsion, autre intervention de l'artiste, qui devaient être reproduits avec la même attention que celle réservée aux originaux provenant de la caméra. D'un côté cette observation dénote la volonté de respecter une intention artistique, pour laquelle la « relation aux matériaux est pensée en termes organiques »,³¹⁴ de l'autre on souligne les raisons du temps et de l'histoire sur l'artefact matériel considéré.

Rappelons quelque chose d'important, qui renoue avec l'une des idées centrales travaillées jusque-ici. *Kitch's Last Meal*, réalisé en Super 8, se retrouve gonflé en 16mm pour des raisons de conservation. Ce mouvement de transfert est inhérent à la vie du film et devient un outil indispensable à sa conservation. Bien qu'il ne s'agisse pas du format d'origine de l'œuvre, la matière filmique est la même – il s'agit d'une réplique partielle. La matière en tant que structure change (du Super 8 au 16mm), et son aspect également est soumis à une forme d'interprétation. L'un des soucis de Brand était de

³¹³ Cf. Bill Brand, *Preservation History. Kitch's Last Meal by Carolee Schneemann*, New York, BB Optics, 2006.

³¹⁴ Juan Carlos Kase « Kitch's Last Meal: Art, Life, and Quotidiana in the Observational Cinema of Carolee Schneemann », *op. cit.*, p. 79.

restituer, sur un support différent, certaines des qualités spécifiques de la copie super 8, notamment du point de vue chromatique, et de l'exposition photographique des prises de vue, qui accompagnent ainsi le répertoire des « défauts » jugés indispensables à conserver au moment de la restauration. Brand écrit ainsi clairement :

Tandis que des marques superficielles à la surface pouvaient être minimisées en nettoyant à la main l'original et en jouant avec la lumière de diffusion de la tireuse optique, en général la condition « appuyée » de l'original (les rayures, les éraflures, les perforations) devenait une des propriétés du film et donc on prenait « soin » de conserver le film sans trop le nettoyer.³¹⁵

A cause du mouvement de transfert, le gonflage, Brand se retrouve à interpréter les matériaux de Schneemann, en termes photographiques et chromatiques. Dans un mouvement de migration de la matière comme structure (le support change), il doit surveiller les modifications à opérer sur la matière comme aspect, afin de garder intactes les caractéristiques visuelles de la source. Ces difficultés sont, dans le domaine du film, également occasionnées par l'obsolescence du matériau pelliculaire. Toutefois, cette obsolescence était souvent imaginée dès le début par les artistes eux-mêmes, comme Schneemann qui, au moment de la genèse de *Kitch's Last Meal* évoquait déjà l'hypothèse du gonflage. Ce transfert d'un support à l'autre, dans le cadre du processus de restauration, s'avère sensiblement légitime. Par ailleurs, on ne soulignera jamais assez combien, tout au long de l'histoire technologique du cinéma, la question du « transfert » d'un support à l'autre a été centrale afin d'assurer la transmission de formats obsolètes, dès le moment de la standardisation du 35mm comme format d'élection pour l'industrie cinématographique.

³¹⁵ « While minor surface marks were minimized through hand cleaning the original and through the use [of] light diffusion on the optical printer, in general the “stressed” condition of the original (scratches, dings and scuffs) was considered a salient feature...therefore, the film was intentionally preserved without excessive “clean-up.” » Bill Brand, *Preservation History. Kitch's Last Meal by Carolee Schneemann, op. cit.*, p. 2.

Dans le cas de *Kitch's Last Meal*, une fois assuré le transfert du Super 8 au 16mm, un problème ultérieur surgit. Schneemann s'était emparée d'un support et d'un dispositif de projection « amateur », le Super 8, et elle l'avait réorienté selon des exigences précises. Au moment du tournage, déjà, Jeffrey Lord avait pu remarquer que la longueur des cartouches Super 8 (d'environ trois minutes chacune) était utilisée pour suggérer l'existence d'unités discrètes au sein du film, comme les pages d'un journal.³¹⁶ Du point de vue des conditions de présentation, *Kitch's Last Meal*, souvent montré dans des circonstances confidentielles, n'est pas éloigné des modalités de circulation des « home movies », et pourtant l'artiste introduit une invention fondamentale : la double projection (et à la verticale). Cette particularité, que nous avons analysée auparavant dans le cas de *Christmas on Earth* de Barbara Rubin, introduit une dimension performative marquée et une composante aléatoire dans la combinaison des images.

Ainsi, le problème est celui de transmettre, dans ce mouvement de transfert du Super 8 au 16mm, au moins une partie de ces conditions de monstration particulières, tout en sachant que la dimension variable ne pouvait qu'en sortir affaiblie. Brand, en collaboration avec Schneemann, décide alors de produire une bobine 16mm à partir des trois bobines de projections en Super 8 pour l'écran supérieur, et d'adopter la même stratégie pour l'écran inférieur. C'est à partir des matériaux confiés par l'artiste que les deux copies 16mm ont été produites, comme nous avons déjà vu, par tirage optique. Les copies sont destinées à être projetées simultanément, conformément au dispositif d'origine, et à 18ips – comme pour la vitesse du support Super 8. Dans cette configuration, la durée aléatoire originelle est ainsi figée (au moins partiellement), alors que le son maintient son unité

³¹⁶ Cf. Jeffrey P. Lord, « Kitch's Last Meal », in Albert Kilchesty (éd.), *Big As Life*, op. cit., p. 78. L'article est paru pour la première fois dans *Field of Vision*, n° 4, automne 1978. Schneemann s'était par ailleurs exprimée sur la question : « [*Kitch's Last Meal*] took its form due to the nature of the Super 8 ; close to the body, compact, cheap film, three minute cartridges – immediacy and simplicity, fixed durations. » Carolee Schneemann, « Up to and Including Her Limits », in *More Than Meat Joy*, op. cit., p. 225.

discrète. L'accompagnement sonore choisi par Schneemann bascule du ruban magnétique au CD. Ce dernier, remixé et remasterisé, est le résultat d'un travail de sélection, et d'ajustements à la nouvelle configuration de l'œuvre. Dans ce contexte, la restauration de *Kitch's Last Meal*, entamée comme une réaction nécessaire face à l'obsolescence inévitable du support Super 8 d'origine, se révèle être une négociation entre l'expertise du restaurateur et les intentions de l'artiste à deux moments distincts de l'existence de l'œuvre.

En premier lieu, Schneemann travaille avec le restaurateur afin d'interpréter le matériau source – c'est à ce moment que l'on voit surgir la nécessité de ne pas déconsidérer les copies de seconde et troisième génération. En les comparant avec les matériaux sources issus directement de la caméra, on s'aperçoit du fait que ces copies portent des informations visuelles essentielles. Dans un second temps, une fois établie la nécessité, pour des raisons de transmission et de circulation de l'œuvre, de donner à la pièce une stabilité artificielle, Schneemann s'applique à concevoir un accompagnement sonore cohérent avec la nouvelle structure de la pièce. Ce modèle de restauration, en collaboration avec l'artiste, est effectivement l'un de cas de figure les plus problématiques – et Brand, par ailleurs lui-même artiste, en est absolument conscient.

Les compromis du dispositif de projection

La restauration de *Kitch's Last Meal* est en dernière instance le résultat d'un compromis, entre les intentions (rétroactives) de l'artiste, les raisons du temps et de l'histoire – dont Cesare Brandi évaluait l'importance en traitant notamment des lacunes – et révèle également une nécessité, due à l'obsolescence des matériaux, de « traduction ». Cette dernière exigence est celle sur laquelle de nombreuses interventions ces dernières années ont insisté, en invoquant l'arrivée d'un « *digital turn* ». Toutefois, selon notre approche généalogique des usages du Super 8 ainsi que dans le domaine de l'histoire technologique du cinéma, nous avons pu voir jusque-là que ces modalités de traduction sont loin d'être entièrement nouvelles. On pourrait

dire que la situation contemporaine n'a fait qu'exacerber des interrogations qui ont accompagné les modes d'existence des objets filmiques depuis le moment de leur parution. Le cas de *Kitch's Last Meal*, œuvre dont la circulation a été contrainte à cause de son dispositif de projection et appareillage technologique, s'offre ainsi comme le point de départ idéal pour observer les mesures qui ont été prises pour assurer sa transmission. Ici nous relevons quelques passages fondamentaux : le transfert du Super 8 au 16mm s'avère centrale pour assurer à la fois la conservation et la possibilité, renouvelée, de circulation de l'œuvre. Dans le cas de l'œuvre de Schneemann, le souci du « transfert » s'accompagne d'une décision concernant la « stabilité » du texte – à laquelle nous nous sommes intéressés dans les détails précédemment – ³¹⁷ et la restitution d'un dispositif similaire. C'est pour cette raison que, au lieu de recréer par tirage optique une image composite, Brand et l'Anthology décident de répartir le transfert sur deux bobines 16mm.

De la même manière, deux autres versions vidéo ont été tirées de cette restauration : si l'une n'est que le transfert des deux copies 16mm, l'autre développe de manière conséquente l'hybridation, en présentant une image composite « figée » à jamais, rassemblant les deux écrans dans la même image, prolongement « bâtard », quoique légitime, du procédé de gonflage en 16mm.³¹⁸ Cette configuration devient, plus qu'une manifestation ultérieure de la pièce, une forme de documentation (hypothétique) de la présentation performative constituée par la double projection simultanée. La raison de ce transfert est d'ailleurs explicitement associée, selon Andrew Lampert, à l'obsolescence technologique de l'appareillage, et fournit un moyen de contourner les difficultés inhérentes de présentation :

Le dispositif du 16mm est franchement un peu compliqué. Il exige d'avoir deux projecteurs 16mm qui tournent à 18 images par secondes et il y a toute une série d'opérations de calages qui rendent la chose

³¹⁷ Cf. *supra*, chapitre I, « Le film comme texte ».

³¹⁸ Les deux versions vidéo sont actuellement distribuées par Electronic Arts Intermix.

vraiment complexe. Au cours de ce projet, on a rassemblé tout ce qui existait, les rushes, les prises de sons, les copies (il y avait beaucoup de versions différentes sur plusieurs cassettes). Bill a évalué l'ensemble, et nous avons essayé de conserver la pièce dans la forme dans laquelle elle avait été le plus souvent vue.³¹⁹

Comme le cas de *Kitch's Last Meal* le démontre, le Super 8 paraît non seulement être un lieu d'expérimentation de pratiques artistiques ouvertes et protéiformes, mais également un support qui contemple dès son origine sa propre obsolescence, en accueillant de manière profitable les possibilités d'hybridation. La question de l'obsolescence se noue ainsi à la production artistique elle-même (comme le démontre le cas de Schneemann qui envisageait un gonflage en 16mm au moment de la genèse du film) ainsi qu'aux problèmes de transmission auquel la restauration doit nécessairement faire face. Dans ce contexte, on n'invoquera jamais assez la nécessité d'une approche dynamique, à la fois dans le traitement des questions éminemment textuelles (comme celle envisagées précédemment) et dans les problématiques relatives à l'intervention sur la matière.

Nous nous limiterons maintenant à énoncer un point essentiel pour les cas examinés par la suite. Les possibilités de contourner l'obsolescence technologique des œuvres s'avèrent être, finalement, une manière d'en assurer la transmission. On pourrait toutefois s'interroger sur la nature de cette dernière opération. Nous avons vu notamment comment le transfert vidéo de *Kitch's Last Meal*, surtout dans sa configuration « composite », s'approche plus de la documentation que de l'itération de la performance. Ce que nous essayons d'établir, ce sont les limites d'un tel processus de transmission, c'est-à-dire jusqu'à quel point il est possible d'intervenir sur

³¹⁹ « The 16mm set-up is frankly a little difficult. It requires two 16mm projectors that run at 18fps and there are some cueing things that make it all a complex operation. [...] In the course of this project we gathered all the existing original footage, prints, soundtracks (mostly a matter of different edits/mixes on various cassettes). Bill evaluated it all, and we tried to preserve the piece in the form that it was most often seen in [...]. » Correspondance entre Andrew Lampert et Brett Kashmere (1^{er} Octobre 2010), cité dans Brett Kashmere, « Seen Missing: The Case of *Kitch's Last Meal* », *op. cit.*, note 23.

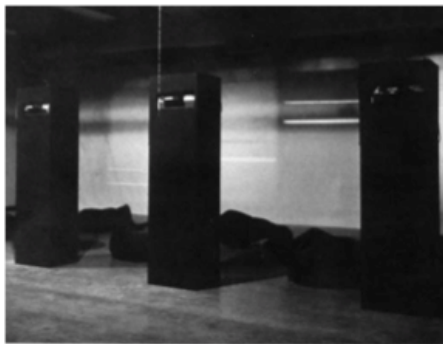
l'œuvre sans en dénaturer les conditions de présentation. Nous ne discuterons pas ici directement de la condition de « l'accès » aux œuvres, dont nous constatons avec étonnement le statut toujours ambigu dans le domaine du film.³²⁰ Pensons d'avantage en termes de « visibilité » des pièces : qu'en est-il de l'œuvre si sa transmission n'est pas assurée ? Est-ce que les stratégies de dépassement de l'obsolescence technologique, bien qu'hétérodoxes, peuvent jouer un rôle dans la transmission des œuvres filmiques ? Ce que nous essayons d'esquisser dans ce contexte est une tentative de méthodologie expérimentale. Par la suite, nous nous appuyerons sur un cas particulièrement complexe, qui recoupe de nombreuses questions : le format amateur, l'installation, et, enfin, le transfert vidéo.

L'installation : une présence éphémère

Si dans le cas de *Kitch's Last Meal* nous avons pu souligner la composante spécifiquement performative, nous nous tournons maintenant vers l'autre domaine des œuvres filmiques analysées : l'installation. La question de l'obsolescence traverse effectivement la destinée singulière de l'œuvre de l'artiste et cinéaste américain Paul Sharits. Nous avons pu déjà remarquer comment, à partir du début des années 1970, Sharits commence à travailler sur des œuvres installation, se détachant ainsi de sa production précédente qui consistait essentiellement dans une série de films conçus pour la séance cinématographique canonique. *Sound Strip/ Film Strip* est une commande faite à l'artiste en 1972 par le Museum of Contemporary Art de Houston, Texas. L'installation a une genèse très complexe, que l'on essaiera ici de résumer synthétiquement, afin de mieux en traiter les implications sous l'angle de la restauration de la pièce. Cette complexité du moment de la production paraît d'ailleurs être commune dans presque tout le travail de Sharits, artiste extrêmement méthodique dans ses propos esthétiques, mais très labyrinthique dans les notes de production. On a déjà pu remarquer les

³²⁰ Sur ce point, un exemple extrêmement problématique peut être trouvé dans l'article de Ségolène Bergeon-Langle et Georges Brunel, « La restauration des films : aspects théoriques » (*Coré*, n° 14, 2003), où les auteurs mélangent le registre de l'accès avec celui de la présentation des œuvres.

nombreuses indications conflictuelles qui concernaient sa dernière « *locational piece* » achevée, *3rd Degree*. En ce qui concerne *Sound Strip/ Film Strip*, nous tâcherons de revenir sur quelques étapes fondamentales de l'œuvre, telles qu'elles ont été racontées par Bill Brand, cinéaste, restaurateur de cette pièce et, à l'époque de sa production, étudiant au Antioch College (Yellow Springs, Ohio) et assistant de Sharits.³²¹ Le travail de Brand, qui a été impliqué dans la plupart des restaurations dont nous traitons, est ici doublement crucial, car le restaurateur n'a pas seulement été chargé des interventions matérielles sur l'œuvre, il a également joué un rôle capital dans la genèse-même de la pièce au début des années 1970.



Sound Strip / Film Strip (Paul Sharits, 1971)

Installation pour 4 projecteurs / Super 8 / coul. / son / durée indéfinie

Vue d'installation au Museum of Contemporary Art, Houston, TX, 1972.

La production de l'œuvre, partiellement documentée par Sharits, prévoit, selon l'habitude de l'artiste, un système extrêmement sophistiqué de traduction et transfert entre divers supports. On essaiera ici de donner quelques repères fondamentaux afin de suivre de manière plus précise le processus, que nous estimons fondamental pour une compréhension correcte des problématiques soulevées. Au tout départ on trouve le souci caractéristique de Sharits : la production d'images monochromes, ou de couleur « pure ». L'artiste commence par filmer sur du film 16mm couleur inversible des feuilles de papier Coloraid rose. Ceci est en effet une constante dans la production de l'artiste – c'est un papier sérigraphique qu'il utilise pour tous ses films dits « *flicker* ». Toutefois, une première complication est d'emblée introduite, car au moment de la prise de vue, il varie sans cesse les temps d'exposition. Il obtient ainsi des nuances très différentes de couleur

³²¹ Nous nous appuyons ici sur le texte, très détaillé, de Bill Brand, « L'Artiste archiviste », in Yann Beauvais (éd.), *Paul Sharits, op. cit.*, pp. 63-69.

qui passent de tonalités sombres à d'autres plus claires. Par la suite, il raye ensuite la copie sur toute sa longueur. Ce point est particulièrement intéressant. Cette intervention souligne immédiatement l'importance que le matériau filmique a pour Sharits – encore une fois ce moment nous ramène à la problématisation de la lacune dont nous avons déjà traité dans le chapitre précédent : Sharits trouve dans la lacune un véritable lieu de questionnement théorique sur les propriétés du film.

Le processus de production prévoit par la suite l'utilisation d'un projecteur modifié. Par le biais de cet appareil détourné il refilme, toujours en 16mm, mais de l'autre côté d'un écran transparent, le film projeté. Un autre refilmage, cette fois du film projeté à travers des vitesses variables, lui permet de produire une double illusion : celle d'une « fausse » rayure, et celle d'une pellicule instable, glissant devant l'écran. Ici, à ce stade, un transfert particulièrement intéressant a lieu. Contrairement à la solution envisagée par Schneemann, Sharits, à partir de ce négatif, fait tirer une série de copies Super 8 dotées de pistes son magnétiques. Cette solution, basée sur la réduction plutôt que le gonflage n'est pas sans rappeler une autre installation que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser : la « variation » pour triple écran de COSMIC RAY produite par Bruce Conner en 1965. Par ailleurs, Sharits lui-même avait envisagé, lorsqu'il imaginait, au tournant des années 1960 et 1960 une configuration en installation pour six écrans de S:S:S:S:S:S, une projection à partir de cartouche Super 8 (alors que la copie de travail était en 16mm).³²²

Pour *Sound Strip / Film Strip* de Sharits, les copies Super 8 sont à leur tour rayées par l'artiste – il y produit une autre rayure (« vraie ») parallèle à celle, fausse – c'est-à-dire reproduite, déjà présente auparavant. Dans son état final, l'installation prévoyait quatre projecteurs Super 8 (le film tournant en boucle) installés dans quatre grandes boîtes également munies d'un haut-parleur pour reproduire la piste son des films projetés (le mot « *miscellaneous* », découpé en quatre syllabes, une pour la piste son de

³²² Voir à ce propos *supra*, chapitre II, « Image et matière ».

chaque film).³²³ Les projecteurs utilisés à l'époque, marque Fairchild, étaient semblables à des mallettes (puisque conçus à l'origine pour les vendeurs, comme outils de démonstration) et dotés d'un système de miroirs pour projeter directement sur un écran transparent. Bill Brand modifia les projecteurs à l'aide d'une autre série de miroirs afin de projeter l'image directement sur le mur et à la verticale dans le but d'obtenir une image composite par les quatre projections simultanées.

La complexité de l'œuvre rend aujourd'hui extrêmement difficile, voire impossible, sa présentation originelle. Lorsque, à la demande de Peter Weibel (qui était proche de Sharits au département de Media Studies à Buffalo, NY), l'œuvre devait être présentée en 2006-2007 au ZKM de Karlsruhe,³²⁴ tous les problèmes relatifs aux matériaux obsolètes de l'installation ressurgirent. Bill Brand décida de montrer l'œuvre sur une version vidéo, à partir donc d'un transfert, qui permettait de rassembler les quatre images à la verticale sur une seule projection. Évidemment, certains aspects factuels de la projection en film ne pouvaient pas être reproduits – en premier lieu, le fait que la boucle ne se répète pas exactement de la même manière dans sa version originale – boucle qui est par contre nécessairement figée dans sa version vidéo. En outre, le noyau théorique de l'œuvre, « la réalité physique et matérielle du médium cinématographique »,³²⁵ paraît inévitablement compromis. Sans cette solution, l'œuvre serait toutefois condamnée à l'invisibilité: les projecteurs Fairchild sont hors de production et le tirage du film Super 8 n'est plus assuré par les laboratoires. De plus, comme le souligne Bill Brand, même si l'on pouvait récupérer les projecteurs, « nous ne pourrions pas utiliser les bobines Super 8 existantes qui constituent l'œuvre originale avec la rayure autorisée car ces copies sont décolorées, et même si elles ne l'étaient pas, elles ne survivraient pas à une exposition ». ³²⁶

³²³ C'est par ailleurs la voix de Bill Brand que l'on entend dans l'installation.

³²⁴ L'exposition « Mind Frames. Media Study at Buffalo, 1973-1990 » s'est tenue du 16 décembre 2006 au 25 mars 2007 (commissaires : Steina et Woody Vasulka, Peter Weibel et Thomas Thiel).

³²⁵ Bill Brand, « L'Artiste archiviste », *op. cit.*, p. 68

³²⁶ *Ibidem.*

Dans ce cas, seule l'œuvre « trahie » peut être rendue visible, sous la forme d'une approximation. Il s'agit désormais d'un exercice conceptuel qui devient la condition même de visibilité de l'œuvre.³²⁷ *Sound Strip/Film Strip* a donc seulement été vue à l'occasion de l'exposition de Houston en 1972, alors même que la pièce est une œuvre centrale dans la carrière de Sharits, artiste en redécouverte perpétuelle depuis une dizaine d'années.³²⁸

Le transfert vidéo ici devient la condition même de la visibilité de la pièce et cette dernière s'avère également être, selon le restaurateur, la porte d'entrée pour une restauration photochimique ultérieure. Ce passage est fondamental : la présentation de la pièce, bien que dans une configuration que Brand lui-même rapproche de « l'imitation », devient un outil non seulement pour la reconsidération, pour ainsi dire, discursive de l'œuvre, mais également pour envisager des possibilités à venir pour sa transmission.

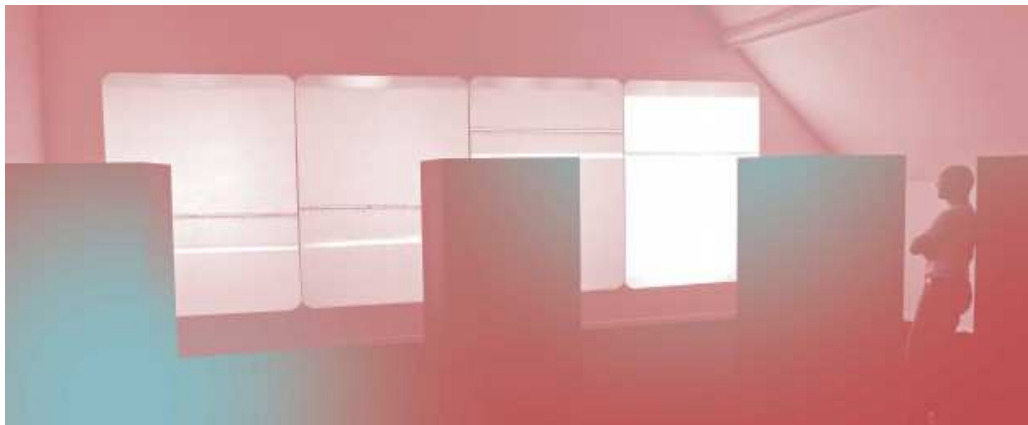
Il n'est pas question ici de rentrer dans les détails, bien plus accessoires auxquels cette restauration a notamment dû faire face, comme les soucis concernant les sources de financement pour mener la restauration, partagées entre des positions pro-transfert vidéo et son contraire.³²⁹ Ce qui nous intéresse ici, c'est de sonder les possibilités du transfert, et de ne pas se concentrer uniquement sur le facteur de « perte » qui semble être infligé à l'œuvre. Si nous nous retrouvons à adopter un point de vue plus nuancé sur

³²⁷ La pièce de Sharits soulève un nombre important de questions qui mériteraient une discussion à part. Bill Brand a eu la possibilité de revenir sur quelques points autour de la restauration du film expérimental (et de Sharits en particulier) dans une interview récente. Cf. Enrico Camporesi, « Bill Brand: Archive Instinct », *op. cit.*

³²⁸ Nous avons déjà eu l'occasion de citer quelques publications parues dans la décennie 2000-2010 qui mettent à l'honneur l'œuvre de l'artiste, comme celles de Jonathan Walley (« The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film », *op. cit.*) ou de Federico Windhausen (« Paul Sharits and the Active Spectator », *op. cit.*). Il faudrait également rappeler que son œuvre a été présentée dans l'accrochage inaugural du nouvel espace du Whitney Museum à New York (sous le titre : « America is Hard to See »), ainsi que dans plusieurs expositions personnelles : Greene Naftali Gallery, New York (2015 ; 2011) ; Fridericianum, Kassel (2014); Burchfield-Penney Art Center, Buffalo State College, Buffalo, New York (2008), pour en citer quelques unes.

³²⁹ Cf. Bill Brand, « L'Artiste archiviste », *op. cit.*, p. 68

ces objets, ce ne pas parce que l'on minimise ici l'œuvre en tant qu'artefact matériel. Nous estimons, comme on a déjà eu l'occasion de le voir à plusieurs reprises, que le processus de restauration, tout comme la reconstruction textuelle, est une activité profondément asymptotique. Et pourtant, afin de contourner l'obsolescence technologique, le restaurateur retrouve, en creux, les questions principales qui travaillent l'œuvre de Sharits, à savoir la matérialité du film, et le jeu de va et vient perpétuel entre les niveaux de réalités (la vraie rayure et l'illusion d'une rayure). Ici, à travers le transfert vidéo, ce jeu devient plus comique et frustrant que dramatique – produisant l'illusion d'une rayure, et l'illusion de l'illusion d'une rayure – alors que la matérialité de l'œuvre est réduite à de la documentation.



Reconstruction vidéo de *Sound Strip / Film Strip* de Paul Sharits. Vue d'installation à L'espace multimédia Gantner, Belfort, 2007.

La restauration de *Sound Strip / Film Strip*, et son échec inévitable, est néanmoins un cas qui concentre en soi toute une série de questions que nous avons essayé de détailler jusque-là. Dans la tentative, certes soignée (au vu de l'implication directe de Brand dans le processus) de transmission pour le futur, cette production reste un objet qui nous amène sans cesse à questionner les limites de la restauration. Son résultat est d'ailleurs lexicalement hybride, entre reconstruction, prolongement, ou « invention » pure. Il faudra toutefois ici distinguer différents ordres d'altération.

Fonctions du transfert vidéo : la visibilité

Il paraît évident que les réactions à l'obsolescence technologique des œuvres évoquées ici ne fournissent pas de réponse définitive sur le traitement de toutes sortes de pièces « installations ». Elles ont cependant le mérite d'ouvrir, dans le scénario contemporain, vers des solutions inventives. Elles démontrent, entre autres, le mélange complexe de recherche et d'expertise que certaines opérations de reconstruction (et de présentation) peuvent exiger. Nous avons évoqué, pour traiter du cas de *Sound Strip / Film Strip*, une fonction possible du transfert. En contournant l'obsolescence de la matière, en l'occurrence le film Super 8 et son appareillage de projection, le restaurateur de l'œuvre active au moins une partie de l'œuvre : il en restitue une certaine configuration spatiale, et l'opération se configure comme une tentative de présentation – la reconstruction redonne, tout simplement, une visibilité à l'œuvre. Il faut rappeler qu'en ce qui concerne le film, et tout particulièrement les œuvres à caractère « installation », le film en tant qu'objet – la copie –, n'est pas le seul facteur à prendre en compte. Une restauration filmique doit par exemple rendre le film *fonctionnel*, c'est-à-dire projetable. Sous cet angle, on pourrait effectivement remarquer que la restauration filmique partage un souci central avec, notamment, la restauration architecturale. L'observation est de l'ordre de la banalité – un film devrait être projetable –³³⁰ et pourtant, si l'on se tourne vers les objets qui caractérisent la tradition du film d'artiste et expérimental, cette affirmation est investie d'une importance particulière. Lorsque Bill Brand s'interroge notamment sur l'entreprise de « restauration » de l'installation de Sharits, il évalue aussi quels traits de l'œuvre peuvent être conservés dans le transfert vidéo. C'est en considérant des cas tel que celui de *Sound Strip / Film Strip* que l'on s'aperçoit de manière flagrante que le film en tant

³³⁰ « Un film doit être projetable » - et pourtant la production du film d'avant-garde, expérimental, ou d'artiste est faite d'exemples sciemment improductifs et inutilisables. Nous songeons notamment, à quelques solutions de Tony Conrad comme ses « pickled films » ou « cooked films ». Sur les implications théoriques de cette production voir notamment : Branden W. Joseph, *The Roh and the Cooked: Tony Conrad and Beverly Grant in Europe*, Berlin, August Verlag, 2012.

qu'artefact est inscrit dans un « système opératif » plus large, à savoir, un dispositif, mais également un processus, et un espace.³³¹ Il s'agit d'un système complexe dans lequel l'œuvre est la résultante de l'agencement de ces différents éléments. Il ne serait pas entièrement correct d'affirmer, par exemple, que toute l'installation repose sur l'utilisation du support Super 8, mais il serait néanmoins également erroné de voir uniquement dans l'appareillage de projection le seul élément déterminant de la pièce.

La fonction de visibilité, que l'on veut traiter ici comme radicalement distincte de la question de « l'accès » au sens courant – qu'une certaine rhétorique du numérique ne fait qu'inciter – n'est pas le seul cas de figure qui paraît important à souligner dans ce contexte.³³² Nous avons eu l'occasion d'évoquer d'autres possibilités d'usage du transfert vidéo. Reprenons brièvement le cas de COSMIC RAY de Bruce Conner, et notamment sa « variation » en installation.

Pour cette œuvre, on a pu esquisser rapidement deux itérations à usage différent. L'une d'entre elles, intitulée EVE-RAY-FOREVER se présente, essentiellement, comme une *possible reconstruction* de l'installation produite en 1965 par l'artiste lui-même, mais elle est accompagnée d'une autre « variation », qui cette fois ne cherche pas nécessairement le rapprochement avec l'installation de 1965 – sinon dans les ambitions poétiques. Conner, en profitant des possibilités ouvertes par la migration sur support vidéo, retravaille intégralement son œuvre, et produit

³³¹ Dans une intervention du directeur du Filmmuseum de Vienne, Alexander Horwath, on trouve l'expression « working system » pour désigner « l'objet » à préserver dans les institutions muséales (à savoir, dans la pensée de l'auteur, les cinémathèques) qui s'occupent du film. Cf. Paolo Cherchi Usai ; David Francis ; Alexander Horwath ; Michael Loebenstein (éds.), *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Wien, Österreichisches Filmmuseum – SYNEMA, 2008, p. 88-89.

³³² Pour une considération critique et une tentative d'éclairer les différences terminologiques et techniques dans la gestion du patrimoine filmique à l'ère du numérique, voir l'intervention de Nicola Mazzanti, « The Last Picture Show? », in *Artforum*, octobre 2015. Voir également, sur les outils numériques de la restauration, Julia Wallmüller, « Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration », in *The Moving Image*, vol. 7, n° 1, printemps 2007.

en même temps une itération entièrement nouvelle, qui s'intitulera en 2006 : THREE-SCREEN-RAY. Dans notre reconstruction de la tradition de la pièce nous avons également mentionné la tentative de Bruce Posner de restaurer la présentation de 1965 au Rose Art Museum. Le souci de Posner dans ce cas, était celui de retrouver un état particulier de l'œuvre, et notamment sa première exposition en installation. Ainsi, Posner était parti des éléments sources, à savoir les trois bobines 8mm (des « *reduction prints* » faites à partir du support 16mm) qui avaient été exposées pendant la durée de l'accrochage, et toujours conservées par la même institution.

C'est sur ce point que nous nous arrêterons un instant pour considérer un cas de figure moins typique mais qui nous semble important à mettre en valeur. Au vu de la complexité inédite que présente le montage de COSMIC RAY, il est relativement difficile, voire impossible, de se prononcer sur les variantes de montage entre le film de 1961 et le panneau central de 1965. Posner, en travaillant sur la restauration, a fait le choix d'utiliser comme repère le même enregistrement du morceau de Ray Charles utilisé dans le film d'origine afin d'en pointer les divergences. Nous estimons ici que la possibilité offerte par le transfert du film à la vidéo ouvre le champ à un usage pour ainsi dire *heuristique* des outils numériques.

Il nous paraît intéressant de développer cet aspect parce qu'il nous permet de sortir d'une série de poncifs relatifs à l'utilisation des transferts dans le champ de la restauration filmique. La rhétorique du transfert, et notamment ces dernières années, du transfert au numérique, a eu l'effet de mélanger un certain nombre de discours – et de processus – de manière particulièrement confuse.³³³ Nous nous intéressons ici aux fonctions que la migration de support peut produire dans différents cas de figures liés à une nécessité de contourner l'obsolescence technologique, et selon des exigences distinctes. Essayons alors de synthétiser les quelques stratégies auxquelles on a pu faire face dans notre champ d'action.

³³³ Pour une critique synthétique de cet aspect voir, Paolo Cherchi Usai, « The Conservation of Moving Images », *op. cit.*, p. 252.

Transfert et « clôture textuelle »

Nous avons établi, en traitant de *Kitch's Last Meal*, quelques enjeux du « transfert ». La migration d'un support vers un autre (dans ce cas, du Super 8 au 16mm) est envisagée dès le début par l'artiste mais ne sera factuellement réalisée qu'au moment de la restauration. La question du gonflage, souvent sous-estimée, devient particulièrement importante dans le domaine du film expérimental car elle constitue à la fois un choix d'ordre artistique (d'où, dans le cas de Schneemann, la nécessité de nous plonger dans la critique génétique de *Kitch's Last Meal*) et un outil de restauration et de conservation.

Bill Brand a explicité cette tension en racontant ses débuts en tant que « technicien » avant de devenir restaurateur : le gonflage a été pour de nombreux cinéastes l'outil pour compléter des œuvres infiniment *fragiles* à cause de leur support ou de leur processus de production. C'est le cas par exemple de quelques œuvres qui ne concernent pas de près notre corpus, et que nous nous limitons ici à rappeler. *New Left Note* (1968-1982) de Saul Levine, qui a été réalisé en 8mm inversible et qui présente « des milliers de deux, trois ou quatre images collées ensemble, qui ne cessaient pas de se défaire, de sorte que l'artiste, pendant la production ne pouvait pas regarder le film »⁻³³⁴ et qui ne possédait pas véritablement de copie de travail utilisable. Ou encore, le cas de *Misconception* (1977) de Marjorie Keller, réalisé en Super 8 et qui par la suite avait été gonflé en 16mm pour pouvoir synchroniser le son à l'image. Jusque-là nous avons vu des procédés de gonflage, et donc de transfert d'un support filmique à un autre. Ces derniers sont utilisés en gros selon deux usages distincts, mais destinés à se recouper avec le temps. En premier lieu, le transfert sert comme outil de production, et notamment dans la phase finale d'élaboration : ce transfert sert finalement, si l'on veut, d'outil de clôture textuelle pour des œuvres initialement instables.

³³⁴ Nous citons une conversation avec Bill Brand, 8 septembre 2013, New York.

Le fait que les transferts ici évoqués opèrent sur deux supports du même ordre, c'est-à-dire filmique, et non sur le modèle de la traduction entre film et vidéo, nous donne la possibilité de récapituler les fonctions de ce dernier cas de figure. D'un côté, nous pourrions en effet retrouver les mêmes soucis de clôture textuelle que l'on a vus dans les cas précédemment cités. C'est ce que démontre le projet le plus ambitieux de Ken Jacobs, *Star Spangled to Death*, que nous avons déjà cité plus haut. Après avoir passé des années sur son élaboration sur support filmique, l'œuvre est complétée grâce au passage en vidéo. Et pourtant, nous avons rencontré des exemples où la migration en vidéo sert une fonction différente. Il est utile de revenir vers une œuvre dont on a déjà souligné l'importance du transfert en phase de restauration. *Kitch's Last Meal* de Carolee Schneemann nous a servi en ce sens d'exemple, et nous avons également vu que l'une des possibilités concernait le transfert en 16mm, qui permettait de garder le dispositif de projection d'origine (deux projections simultanées à 18ips). On a également évoqué le fait que l'œuvre se présente aussi sous deux versions vidéo, l'une qui suit la configuration à deux sources de projection (transfert des deux copies sur support vidéo) et l'autre qui réunit les deux images sur le même support. Une forme d'hybridation où deux sources distinctes sont rassemblées dans la même image. Or, nous avançons ici l'hypothèse que cette forme de présentation constitue effectivement une forme de documentation de l'œuvre plutôt qu'une véritable itération. Retenons alors cette dernière idée, et essayons de problématiser la question du transfert vidéo

Transcription, documentation, invention

Lorsque Michele Canosa évoque les possibilités de transcription du film vers le support DVD, il prend soin d'explicitement une distinction fondamentale : « la transcription sur disque (ou autre support) d'un film donné ne doit pas être confondue avec l'œuvre cinématographique elle-même. »³³⁵ Bien que les remarques de l'auteur concernent, dans son essai, les

³³⁵ « La trascrizione su disco (o su altro supporto) di un dato film non va confusa con l'opera cinematografica stessa. » Michele Canosa, « L'arte di editare i film : propositi », in

tentatives de ce qu'il appelle des « éditions critiques » des films, ce point nous paraît important pour dissiper d'emblée quelques malentendus. Effectivement, *Kitch's Last Meal* dans sa configuration vidéo, ne contient pas certaines caractéristiques de l'œuvre, et cette configuration « composite » ne peut pas rendre compte du caractère performatif lié à la projection du film. C'est cet aspect en particulier qui nous suggère le potentiel de la migration vidéo comme une forme de documentation. Ainsi, de la même manière, nous pourrions considérer les quelques itérations vidéo de *Christmas on Earth* de Barbara Rubin comme une possible tentative de documentation de l'œuvre, à ne pas confondre avec l'œuvre elle-même.

Il faudra dès lors distinguer quelques cas différents : la migration d'œuvres filmiques en vidéo peut être notamment le résultat d'une intervention d'artiste – tel était le sens de l'exemple de Bruce Conner. Mais le système de transfert entre un médium et un autre permet également des changements plus subtils. Nous avons vu des exemples de « documentation », mais encore des usages « heuristiques » du transfert (Posner, dans sa tentative de reconstruction de COSMIC RAY), ou même des moments où le transfert devient condition de visibilité (Bill Brand travaillant sur *Sound Strip / Film Strip* de Sharits).

Essayons maintenant de considérer une autre approche artistique, afin de restituer la complexité du scénario dans lequel nous sommes amenés à travailler en touchant à l'obsolescence. Revenons par exemple à Anthony McCall et à son œuvre la plus iconique – *Line Describing a Cone*. En 2010, à la suite de la remise en circulation de cette pièce, il décide d'en produire une réplique, cette fois grâce aux technologies numériques. L'animation rudimentaire produite en 1973 cède ici le pas à une forme plus sophistiquée d'agencements de formes géométriques dans le déroulement de l'œuvre. La pièce s'intitule, de manière programmatique, *Line Describing a Cone 2.0*, affichant radicalement la « mise à jour » du film de 1973. McCall essaie, à

Giulio Bursi ; Simone Venturini (éds.), *Quel che brucia (non) ritorna / What Burns (Never) Returns*, op. cit., p. 27.

travers l'utilisation d'un logiciel, d'aboutir à une ligne continue, sans les imperfections contenues dans la copie 16mm, et sans rayures ou griffures dues au passage du film dans le projecteur. Le support est alors un fichier vidéo (QuickTime) et l'œuvre est annoncée comme réalisée en 2010, sans aucune confusion possible avec la manifestation filmique de l'œuvre.³³⁶ Les conditions de présentation restent pourtant conformes au film d'origine. Chez McCall, nous observons la volonté de présenter à nouveau, dans un contexte marqué par la présence décisive du numérique, une itération de son œuvre adaptée au scénario technologique qui lui est contemporain. Tout en demeurant distinct de l'œuvre modèle, il est possible de voir dans le geste de l'artiste un avatar du procédé méticuleux de mise au point de *Line Describing a Cone* que nous avons auparavant analysé dans le détail.

Dans ce cas, il semble toutefois difficile de définir précisément l'opération d'Anthony McCall. *Line Describing a Cone 2.0* ne peut pas être considéré comme une nouvelle œuvre à part entière et il présente des différences significatives avec le film de 1973. Ce positionnement ambivalent peut être ressenti également dans un passage du communiqué de presse de la galerie Martine Aboucaya qui, à l'occasion de la première présentation en France de 2.0, se réfère à la pièce comme à un « remake » (expression issue d'un héritage cinématographique) pour préciser par la suite :

Ceci n'est pas une copie de la version originale mais une installation numérique complètement nouvelle. Bien qu'elle reproduise la même structure et le même rythme, cette nouvelle version 'parfaite' s'oppose aujourd'hui au caractère artisanal du film original.³³⁷

Nous nous limiterons à remarquer quelque chose d'essentiel dans notre panorama synthétique et, nécessairement partiel, autour des solutions adoptées par les artistes pour faire face à l'obsolescence. McCall, à la

³³⁶ A la différence de la copie filmique, *Line Describing a Cone 2.0* est produit en édition limitée – 15 exemplaires.

³³⁷ Communiqué de presse de l'exposition « Anthony McCall. Throes », 5 Novembre 2011 – 14 Janvier 2012, Galerie Martine Aboucaya, Paris.

différence de Bruce Conner par exemple, ne « prolonge » pas la pièce de 1973 avec les outils numériques qu'il a à sa disposition. Conner en 2006 reprenait et ré-agençait différemment son COSMIC RAY, en produisant ainsi une itération de l'œuvre qui annulait, *de facto*, toute distance propre à une intervention de reconstruction ou de restauration. Conner inscrivaient son geste dans sa propre poétique du remploi, ici tourné vers ses propres productions. Son intervention est résolument artistique, et insouciante de toute tentative de distanciation de l'ordre de la restauration. Avec *Line Describing a Cone 2.0* de McCall nous assistons également à une réalisation artistique mais d'ordre différent par rapport à l'opération menée par Conner. Lorsque McCall revisite son œuvre de 1973, il affiche immédiatement la distance qui sépare la nouvelle production (2010) de son modèle. On peut affirmer que ce sont les différences qui apparaissent entre les deux pièces, plutôt que les affinités.

Les deux attitudes, par contre, sont envisageables sous le signe d'une réaction à l'obsolescence du matériel filmique. Il est nécessaire par exemple de remarquer comment les deux artistes, en s'emparant du numérique, parviennent à en apprécier les améliorations par rapport au matériel filmique, selon certains aspects importants des pièces respectives. Ainsi par exemple, on peut rappeler que Conner arrive enfin à produire une véritable *slot-machine* d'images grâce aux potentialités de la boucle en projection numérique (qui est maintenant effectivement permanente, du moins si on la compare aux soucis de maintenance que la projection filmique nécessite). De son côté, Anthony McCall s'est prononcé sur le « dépassement » de certains aspects de la projection filmique. Lorsqu'il évoque le film de 1973, il remarque comment « l'émulsion noire de la pellicule fortement contrastée [...] est marquée par l'usure au fil des années, produisant des petites taches blanches, qui au moment de la projection, font l'effet d'un blizzard d'étoiles filantes. »³³⁸

³³⁸ Mark Godfrey ; Anthony McCall, « Anthony McCall's *Line Describing a Cone* », *op. cit.*

Dans ce cas, McCall ne peut que constater, à l'instar de Kubelka face à la patine de son film *Arnulf Rainer*, que l'artefact matériel – la copie filmique – a ses propres raisons, et que ces « étoiles filantes » sont devenues une partie intégrante du travail. La pureté de l'idée se trouve compromise, et le travail sur *Line 2.0* va dans le sens de l'accomplissement d'une idée de réalisation, qui n'était pas possible avec le matériel filmique. C'est pour cette raison que l'on ne peut pas considérer totalement l'œuvre numérique comme une simple « réplique » du film de 1973. A la rigueur en effet – et voici une autre différence avec Conner, on ne pourrait même pas parler de « transfert », l'animation étant entièrement reconstruite à l'aide d'un logiciel informatique. Opération difficilement définissable donc, *Line Describing a Cone 2.0* ne partage que partiellement le statut de reconstruction (au sens textuel) – c'est une nouvelle interprétation du même modèle d'animation.³³⁹ Une « variation » sur le thème de l'animation ? L'expression, tout comme dans d'autres exemples investigués auparavant, semble assez pertinente.

Réagir à l'obsolescence : un savoir d'artiste

Mais si on a pu rapprocher deux opérations comme celles de Conner et de McCall, en dépit de leurs différences désormais évidentes, c'est qu'elles sont comparables au moins selon un point de vue, d'importance non négligeable : elles sont et restent, chacune, des interventions d'artistes.³⁴⁰ Ici gît un des nœuds les plus problématiques de l'intervention sur la matière. Le cas de Conner s'avère être, en tant que documentation du travail et processus de production particulièrement problématique à déchiffrer. L'intention rétrospective paraît être la dominante de la « revisitation » de la part de l'artiste à l'intérieur de sa propre production. Dans ce cas, le transfert vidéo

³³⁹ Nous ne partageons pas ici entièrement l'hypothèse émise récemment par Luke Skrebowski autour du concept « reversioning » Cf. « Reversioning in Anthony McCall's Solid Light Works », in Bettina Della Casa (éd.), *Anthony McCall. Solid Light Works*, Lugano, LAC, 2015.

³⁴⁰ Sur la question de la destinée des œuvres d'art contemporain, de leur conservation et dégradation, et de la considération de ces problèmes par des artistes voir Kimberly Davenport, « Impossible Liberties. Contemporary Artists in the Life of their Work over Time », *Art Journal*, vol. 54, n° 2. Une seule remarque de notre part : le texte ne prend pas en compte les œuvres filmiques.

s'impose comme un aboutissement artistique, qui relie l'œuvre du passé tout en l'inscrivant dans le contemporain. Son intervention implique, nécessairement, une annulation de la distance nécessaire, par contre, à la manifestation d'une activité de restauration. La question n'est certainement pas nouvelle, et on touche là à quelque chose de central, quelque chose qui ne peut que poser problème. Citons à ce propos un passage de Alessandro Conti : « un autre aspect plus naïvement lié à la restauration de récupération esthétique [...] est l'idée que la restauration doit chercher de récupérer les intentions de l'artiste. »³⁴¹ Or, on l'a suffisamment répété, il n'est pas impossible de concevoir les relectures de Conner comme des interventions de l'ordre de la restauration (et on ne trouverait pas d'artiste moins soucieux de cet aspect dans l'art américain des années 1960). Nous les acceptons plutôt comme des interventions d'auteur, mais qui ne doivent pas effacer, par exemple, l'existence des « variations » précédentes (l'installation de COSMIC RAY sur trois écrans à Brandeis en 1965, par exemple). McCall, dans son intervention, démontre qu'il focalise son attention précisément sur cet aspect : la distance qui apparaît entre *Line Describing a Cone* de 1973 et *2.0* de 2010. Il intègre un respect pour l'artefact filmique, et il propose une réaction (distincte) à l'obsolescence du matériau employé dans le passé. C'est sur ce dernier point que les deux œuvres (celle de Conner et celle de McCall) nous paraissent intimement liées : elles constituent une réponse aux problèmes posés par l'obsolescence de leur support d'origine. Mais les deux pièces font plus que ça : elles manifestent aussi une appréciation du support qui leur est contemporain. Conner apprécie la boucle infinie occasionnée par le numérique, McCall évalue positivement la précision du logiciel qui surveille le tracé de la ligne qui deviendra, en projection, un cône de lumière. L'artefact qui a porté les images jusque-là peut alors être abandonné, sans substitution définitive par les artistes, sans nostalgie.

³⁴¹ « Un'altro [*sic*] aspetto più ingenuamente legato al restauro di recupero estetico [...] è che il restauro debba cercare di recuperare le intenzioni dell'artista. » Alessandro Conti, *Restauro, op. cit.*, p. 16.

Mais le panorama de l'intervention artistique en tant que « mime » de la restauration ne serait pas complet sans un autre exemple, issu, une fois encore, de l'œuvre de Morgan Fisher. En 1980 Fisher réalise une installation pour trois projecteurs Super 8 qui sera montrée pour la première fois à Buffalo, et par la suite, au MoMA PS1 (Long Island City, NY, du 15 février au 5 avril 1981). Dans cette pièce il s'attache à travailler un système d'enregistrement photographique de la couleur, à savoir le procédé de synthèse additive proposé par James Clerk Maxwell en 1861. Fisher transfère le procédé de la photographie au film en y incluant un élément critique : le mouvement. L'artiste filme (avec une seule bobine Super 8 noir et blanc) un objet monochrome blanc – une balle de ping-pong – sur fond noir. De ce métrage, il tire trois négatifs couleur, à travers trois filtres différents (cyan, jaune, magenta). Les trois négatifs obtenus sont ce que l'on appelle des « négatifs de séparation ». Le système est certes familier à l'industrie cinématographique, car il est également à la base du Technicolor trichrome. Les trois copies positives tirées sont, conformément à la complémentarité de la couleur dans la synthèse additive, respectivement rouge, bleu et vert. Qu'est-ce qui se produit alors au moment de la projection ? Contrairement à l'expérience de Maxwell, nous l'avons dit, les images sont en mouvement, et ce mouvement n'est pas synchronisé : les trois boucles sont projetées sur la même surface (en faisant coïncider les trois rectangles du cadre) à 24ips par trois projecteurs identiques – mais nous savons déjà que les trois appareils ne peuvent pas nécessairement être synchronisés – c'était le cas des boucles de COSMIC RAY de Conner. Nous voyons alors apparaître l'image des trois balles de ping-pong, colorées, qui se surimposent partiellement. Ainsi, quand deux images se chevauchent, nous voyons apparaître les couleurs de l'un des négatifs (par exemple : le rouge et le vert produisent le jaune). Lorsque les trois images se rencontrent, leur zone d'intersection est blanche, tout comme la balle qui avait été filmée à l'origine. Dans sa simplicité de construction,

Color Balance travaille des enjeux centraux de la relation entre la matière pelliculaire et l'image produite à l'écran : l'image projetée ne se trouve sur aucune des bandes filmiques qui défilent dans les projecteurs.



Color Balance
(Morgan Fisher, 1980-
reconstruction 2002)

Installation pour 3 projecteurs
/ 16mm / 5'30" en boucle

Vue d'installation, Raven Row,
Londres, 2011.

En s'emparant d'un procédé de restitution chromatique antérieure à la naissance du cinéma, Fisher conçoit avec *Color Balance* une installation qui vise à travailler précisément le moment de la projection – une des spécificités fondamentales du film. En présentant une œuvre qui ne peut pas être restituée « par le dispositif standard pour représenter un film, le photogramme [*frame still*] », ³⁴² l'artiste souligne la centralité de l'événement de la projection. Qu'en est-il alors de l'obsolescence ? Nous retrouvons ici l'un cas de figure similaire à celui des œuvres réalisées en 8mm ou Super 8 que nous avons déjà pu rencontrer (comme l'installation de COSMIC RAY de Conner de 1965 ou encore *Sound Strip/ Film Strip* de Sharits). La circulation de la pièce est à l'époque extrêmement circonscrite, et dans les décennies qui suivent, le support Super 8 est graduellement abandonné. Comment assurer dans ce contexte la transmission de la pièce ? Fisher réagit à l'obsolescence du support en préparant en 2002 une nouvelle itération de l'œuvre, cette fois

³⁴² « Because *Color Balance* has three origins and hence does not reside in any single piece of film, instead existing only on the screen, it cannot be represented by that standard device to represent a film, the frame still. » Morgan Fisher, « *Color Balance* », in Sabine Folie ; Susanne Titz (éds.), *Morgan Fisher. Writings, op. cit.*, p. 64. Le texte avait été publié pour la première fois à l'occasion d'une exposition à la Clocktower à New York, dans Leandro Katz (dir.), *Film as Installation (II) : Drawings, Photographs and Maquettes of Film Installation Projects*, New York, The Clocktower, 1983. Nous citons la version révisée en 2012 par l'artiste.

réalisée en 16mm. Il n'intervient pas sur les éléments de 1980, au contraire il répète intégralement la fabrication de l'œuvre. Il filme alors à nouveau les mouvements d'une balle de ping-pong en 16mm et confie les mêmes tâches au laboratoire. Il n'obtient pas un transfert mais il crée *ex novo* l'œuvre, en suivant le protocole originaire. Fisher insiste, dans un souci de précision, pour accompagner cette présentation, de la mention « Reconstructed, 2002 » après l'année de la première présentation de la pièce – 1980. Tout comme pour *Screening Room* il sépare ainsi le concept (ou, si l'on veut, le protocole) de l'œuvre de son support matériel. Dans ce geste on retrouve une conscience de la répartition de l'œuvre entre organisation conceptuelle et configuration matérielle – répartition qui s'avère être centrale pour l'artiste.

L'opération de Fisher complète ainsi un panorama de ce que l'on pourrait appeler les « réactions » à l'obsolescence du matériau d'origine. Bruce Conner, Anthony McCall et Morgan Fisher manifestent la volonté de transmettre leurs œuvres en les remaniant, en les répétant, ou en les reconstruisant. Les opérations, nous en sommes bien conscients, ne sont pas toujours du même ordre. Conner par exemple envisage l'acte de s'emparer des technologies numériques comme un prolongement (THREE SCREEN RAY) et, en parallèle, comme une tentative de reconstruction à la vocation sciemment non rigoureuse (EVE-RAY-FOREVER). De son côté, McCall accepte la destinée de son œuvre filmique et en produit une réplique qu'il distingue pourtant clairement de son modèle (le titre *Line Describing a Cone 2.0* ainsi que la date de production insistent sur cette différence). Morgan Fisher, auteur d'une production qui met en valeur à la fois la conception et l'identité matérielle de l'œuvre, essaie, dans sa reconstruction de *Color Balance*, de maintenir le moment de la production et celui de la conception de la pièce comme clairement distincts. Fidèle au support filmique, il reconstruit l'œuvre avec le matériau photochimique mais passe du Super 8 au 16mm. Si nous avons déjà commenté longuement les résultats d'un transfert ainsi que ses implications théoriques, ici Fisher, en profitant de la spécificité de son œuvre (la possibilité de refaire des prises de vues d'un objet sur fond noir) contourne les modalités de transfert par une reconstruction intégrale.

Il n'est pas hors sujet à ce stade de mentionner au moins une autre configuration que *Color Balance* a pu prendre à l'époque où la pièce était montrée en Super 8. En 1983, à l'occasion d'une exposition à la Clocktower à New York intitulée « Film as Installation (II) » (organisée par Leandro Katz), l'artiste opère un véritable transfert d'un support à l'autre. Tout comme Sharits, qui réalisait des œuvres graphiques tirées de ses installations, Morgan Fisher produit une peinture à l'aérographe sur papier, qui porte le même titre que son installation filmique.

Dans cette œuvre l'installation nous est présentée sous forme graphique, simplifiée : une black box abstraite où l'on distingue nettement les trois projecteurs avec trois cônes de lumière à la couleur différente (rouge, vert, bleu), qui se rejoignent à l'écran en donnant origine au cercle blanc – la somme des trois couleurs selon la synthèse additive – il n'est pas nécessaire de rappeler que ce résultat, sur le support adopté (le papier) n'est que le produit d'une fiction. Fisher fournit ainsi une version idéalisée de son œuvre, en laissant seulement entrevoir le principe qui règle l'installation filmique : il donne l'apparence sensible à un schéma intellectuel. Nous en soulignons un dernier point : en passant du film au papier, Fisher consigne les principes qui règlent *Color Balance* au-delà des questions concernant la dégradation du matériel filmique. C'est là qui gît peut-être une caractéristique ultime de la pièce. *Color Balance* démontre que le savoir qui est à l'origine de l'installation (la synthèse additive des couleurs) n'est pas obsolète – c'est « seulement » sa manifestation concrète qui, en tant qu'artefact, est nécessairement soumise à ses lois.

Ce qui ressort d'un aperçu synthétique de ces quelques réactions à l'obsolescence c'est une multiplicité de possibilités, diverses par leurs enjeux spécifiques mais regroupées par un souci de transmission. Il faudrait cependant souligner une chose essentielle : les exemples traités relèvent, en grande partie, des interventions d'artistes.

Transfert des savoirs : « le futur n'est que l'obsolète à l'envers »

Nous avons traité d'interventions d'artistes, mais nous avons également remarqué leur caractère explicitement tourné vers des questions de transmission de l'œuvre – nous pourrions en effet les définir comme des tentatives, inconscientes et incomplètes, de restauration. Mais nous avons aussi pu observer le cas, extraordinairement complexe, de *Sound Strip / Film Strip* de Sharits. Nous tendons à le considérer comme une possibilité extrême, légitime au vu seulement de sa proposition « prospective » - c'est-à-dire, comme l'affirme Brand lui-même, un compromis qui se justifie en attendant une possible restauration *film-to-film*. En préparant cette idéale reconstruction vidéo (inévitablement décevante), Brand fournit une interprétation de la pièce qui simule certaines caractéristiques essentielles de l'œuvre de Sharits mais qui ne peut pas rendre entièrement compte de sa complexité. Ainsi, il en retrace le « texte » figuratif, mais il est impossible de rendre, dans sa tentative de reconstruction via le transfert vidéo, certaines propriétés sensibles. L'intervention de Brand est significative également parce qu'elle esquisse, dans une situation où le discernement est difficile, une positionnement herméneutique du restaurateur (même si l'on est bien conscient que, dans cette opération, le terme « restauration » ne peut pas s'appliquer intégralement). Les enjeux de la transmission sont discutés ouvertement, ses limites esquissées. Il s'agit d'une interprétation qui nous est offerte – qui ne se veut pas définitive ni incontestable.

Si nous avons discuté d'un certain nombre d'interventions artistiques, en parallèle de quelques restaurations exemplaires, c'est que nous sommes persuadés que l'inventivité des artistes aurait peut-être quelque chose à apprendre aussi aux restaurateurs. Dans le champ considéré c'est d'ailleurs ce qui s'est essentiellement fait jusque-là. Au vu de l'implication technique marquée, de la nécessité de se tourner vers une connaissance des matériaux et des techniques à laquelle la pratique artistique est sans cesse confrontée, la restauration et sa théorie pourraient effectivement se nourrir du savoir ainsi que des solutions que les artistes offrent. Ceci est par ailleurs particulièrement

visible lorsque l'on considère, comme on vient de le faire, des questions qui relèvent de l'obsolescence technologique. Il ne faudrait pas toutefois ici entendre quelque chose d'excessivement simpliste, qui consisterait à affirmer que les artistes restent seuls détenteurs d'un savoir sur les œuvres et sur leurs possibilités de transmission. Cette affirmation serait complètement erronée, si par ailleurs, on l'appliquait intégralement et si l'on affirmait que seuls les artistes peuvent assurer la transmission de leurs œuvres.³⁴³

Nous tentons d'esquisser un autre scénario, qui n'est pas sans rapport avec les idées liées au « transfert » tel que l'on vient de l'évoquer. Transposons ce concept vers le champ théorique. Ce que nous sommes en train de suggérer n'est, au final, qu'un transfert des savoirs, du champ de la création à celui de la restauration : des savoirs, il faut le préciser, et non (nécessairement) des méthodologies. Que peut-on apprendre en analysant les savoirs des artistes ? Nous avons essayé, tout au long de ce questionnement sur l'obsolescence, de répondre à cette question, en nous attachant par moments à des questions rejoignant quasiment la critique génétique. L'approche des matériaux, l'agencement des dispositifs et leurs enjeux théoriques font partie du savoir détenu par les artistes.

C'est peut être pour ces raisons qu'il nous paraît opportun reprendre, en guise de conclusion, les mots d'un artiste qui s'est intéressé à la fois (pourrait-on ajouter : nécessairement ?) au film et, sinon à l'obsolescence, du moins à l'entropie. Dans « Entropy and the New Monuments », paru en 1966 dans *Artforum* et devenu depuis une référence classique, Robert Smithson ouvre ses propos en affirmant un parallèle entre les concepts architecturaux issus de la science fiction et la sculpture qui lui était contemporaine (Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, entre autres). En analysant ces nouveaux monuments, qui contrairement aux anciens qui nous rappellent le passé, semblent « nous faire oublier le futur », il cite un passage de Nabokov qui

³⁴³ Nous travaillerons ce point dans notre « Conclusion ».

nous offre la conclusion parfaite pour notre questionnement sur l'obsolescence du film : « le futur n'est que l'obsolète à l'envers ».³⁴⁴

³⁴⁴ Robert Smithson, « L'entropie et les nouveaux monuments » [1966], trad. C. Anderes; V. Barras, in Valérie Mavridorakis (éd.), *Art et science-fiction : La Ballard Connection*, Genève, Mamco, 2011, p. 180.

CONCLUSION

Questions d'interprétation

En traitant de la question de l'obsolescence, nous avons essayé d'esquisser un panorama dynamique, au sein duquel le positionnement des artistes et les stratégies qu'ils ont pu mettre en place afin d'assurer la transmission de leurs œuvres dialoguent avec les questionnements issus de la théorie de la restauration et des figures professionnelles qui y sont associées. Alors que nous abordons notre conclusion il semble nécessaire de suggérer un double mouvement, qui associerait la récapitulation de ce dont on a déjà traité à une ouverture prospective.

À la fin du chapitre précédent, nous avons évoqué le rôle joué par les artistes dans des opérations qui côtoient l'activité de « restauration » telle que nous avons pu la définir tout au long de cette recherche, c'est à dire comme un ensemble d'opérations idéalement distinctes – reconstruction (textuelle) ; intervention sur la matière ; présentation des œuvres – mais qui, d'un point de vue pragmatique, se recoupent sans cesse. Quelles sont les implications conceptuelles de ces recouvrements ? Nous avons traité dans le détail des tactiques employées par les principaux artistes de notre corpus (notamment Anthony McCall, Morgan Fisher, Bruce Conner), qui proposent des tentatives de présentation de leurs œuvres afin de répondre notamment à la situation créée par l'obsolescence technologique du film (que nous avons par ailleurs nuancée au regard des déclarations catastrophistes auxquelles nous avons pu assister ces dernières années). Une toute autre casuistique pourrait être esquissée en approchant des cas de restauration où l'on retrouve une implication directe des artistes. Sur ce point nous avons notamment examiné à plusieurs reprises le cas de *Kitch's Last Meal* de Carolee Schneemann, qui a été restauré par l'Anthology Film Archives sous la supervision de l'artiste, en confiant les travaux de laboratoire à Bill Brand.

Cet exemple s'est révélé particulièrement heureux, car il nous a permis de traiter les implications de l'artiste dans la « stabilisation » d'une œuvre à la textualité changeante, et d'évaluer les jugements effectués dans l'intervention sur la matière par le restaurateur. Ce dernier a également joué un rôle central dans la reconstruction de *Sound Strip / Film Strip* de Paul Sharits. Dans ce cas tout comme, dans une moindre mesure, dans celui de Schneemann, nous retrouvons une tension, quelque chose qui fait « problème », que Brand résume partiellement dans une série d'interrogations rassemblées dans son essai sur la restauration de la pièce de Sharits. Pour résumer : Brand se demande si son implication dans la production de l'œuvre de Sharits dans les années 1970 n'est pas un obstacle qu'un avantage. A ce propos il écrit par exemple : « comme j'en sais trop, est-ce que je ne gêne pas sans le vouloir sa conservation en insistant pour garder une trop grande partie des intentions originelles de l'artiste ? »³⁴⁵

Ici Bill Brand synthétise, à travers le récit d'une expérience particulière, quelques interrogations qui ont parcouru notre recherche et que nous essayons ici d'utiliser comme possible porte d'entrée pour amorcer nos conclusions. Dans les propos de Brand gît une question qui résonne particulièrement avec bon nombre d'histoires concernant la restauration. On pense ici surtout à la nécessité de la séparation entre le rôle du restaurateur et celui de l'artiste.³⁴⁶ Une intervention de l'artiste sur son propre travail ne peut pas être considérée comme un geste de l'ordre de la « restauration », cette dernière reposant sur une distance d'avec le geste artistique. Et pourtant, c'est justement sur cet aspect que nous avons pu voir à quel point, dans le domaine du film expérimental et du film d'artiste, la réalité apparaît comme bien plus complexe. À travers les exemples que l'on a pu considérer, on voit se dessiner un champ où l'aspect herméneutique de la restauration est pris dans un réseau de négociations, à la fois intellectuelles et matérielles. Ce n'est pas un hasard si, de façon récurrente, le mot « transfert » est revenu

³⁴⁵ Bill Brand, « L'artiste archiviste », *op. cit.*, p. 68.

³⁴⁶ C'est précisément cette histoire qu'Alessandro Conti retrace dans son volume *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte* [1988], Milano, Electa, 2002.

dans nos phrases. Ces « transferts de savoir » qui nous intéressent nous contraignent à mobiliser des connaissances qui relèvent non seulement du domaine de la conservation-restauration, mais également du champ de la production.

Au vu de ces quelques considérations, on peut maintenant rebondir sur l'usage du mot « transfert » et le définir sous l'angle plus étendu du *déplacement* méthodologique. Pour le dire autrement : le film d'artiste et le film expérimental invitent à penser l'activité de restauration selon une configuration dynamique. Les divers questionnements soulevés par les objets analysés nous ont permis de comprendre combien la mobilisation de notions, concepts et outils issus de disciplines différentes est vitale à l'esquisse d'une méthodologie qui leur soit appropriée. Pour reprendre ce que l'on a vu dans le chapitre « Le film comme texte », ceci n'est par ailleurs pas éloigné des liens que l'on a essayé d'esquisser avec la configuration moderne de la philologie littéraire, à savoir ce que l'on entend sous le nom de « philologie d'auteur ». On s'aperçoit alors que le savoir des artistes ne peut être évacué. Il est au contraire nécessaire pour conduire l'activité de restauration, même si l'on ne pense pas ici aux questions qui relèvent de « l'intention » (l'un des « lieux » critiques par excellence du domaine de la restauration). Nous voyons plutôt ici surgir des aspects qui relèveraient de la *connoisseurship*, de l'expertise des matériaux – un savoir qui s'avère être lié à double tour avec une activité de production.

On a également démontré plus haut que ces expériences de restauration sont en quelque sorte « aurorales » : c'est pour cette raison qu'ils faut les assumer non pas tant comme des protocoles à appliquer de façon indifférenciée mais comme des premières pistes opérationnelles. En effet, si l'on envisage la restauration comme une activité essentiellement herméneutique, il faut soustraire cet aspect à une vulgarisation commune, qui reposerait sur un principe d'autorité seul et unique. Dans le contexte examiné, en particulier, il est impossible de se prononcer de manière définitive sur la détention d'un positionnement unique, exclusif et autorisé

(et autoritaire). Bien au contraire, on voit naître un paradigme différent, dans lequel les positionnements des diverses instances impliquées dans la restauration ne sont pas fixes mais fluctuants. La méthodologie dynamique que nous avons esquissée est ouverte et « instable » à l’instar des œuvres sur lesquelles elle s’exerce.

Curatorship

Quelles instances sont en jeu lorsque l’on parle de « restauration », au sens que nous lui avons donné tout au long notre recherche ? On peut signaler une triangulation, qui, pour résumer, répondrait grossièrement à trois pôles, évoqués à plusieurs reprises dans les exemples examinés. Ces trois pôles seraient l’artiste, le restaurateur et le conservateur, ou si l’on veut, le « *curator* ». C’est sur ces trois figures que s’appliquent les mots d’ordre souvent employées dans la littérature qui concerne (notamment, mais pas exclusivement) la restauration de films. « Conserver, restaurer, montrer » est devenu une sorte de slogan qu’il faut ici éviter de recevoir comme évident ou acquis, ou comme une formule rassurante, mais qu’il est nécessaire, alors qu’on conclut ici notre travail, de problématiser.

Esquissant un prolongement idéal de cette recherche, essayons de donner au moins un aperçu d’une notion à la définition particulièrement sensible. Nous songeons à l’expression « *curator* », dont l’apparition, comme le signale Mary Anne Staniszewski, est un phénomène finalement assez récent.³⁴⁷ Auteure d’une monographie sur les expositions du Museum of Modern Art de New York,³⁴⁸ Staniszewski remarque que cette figure ne trouve presque pas d’équivalent dans le passé des institutions muséales à

³⁴⁷ Nous nous appuyons ici sur quelques remarques prononcées par Staniszewski lors de son introduction à l’après-midi du colloque « Histoire d’expositions » au Centre Pompidou (Paris, 6 février 2014), organisé par le musée et l’Université Paris 8 (LabEx H2H).

Ces propos trouvent plus d’un point de contact avec l’article de Claire Bishop, « ¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador *auteur* », *Denken, Pensée, Thought, Mysl*, n° 7, 1er mai 2011, <<http://www.criterios.es/denken/articulos/denken07.pdf>>.

³⁴⁸ Cf. Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998.

part quelques exceptions notables (comme par exemple Alfred Barr du MoMA, justement). Dans sa reconstruction de la genèse et de l'épidémie sémantique du terme, elle identifie un nœud fondamental dans l'apparition de figures-phares comme, par exemple, Harald Szeemann dans les années 1960 – qui ont contribué à faire bouger et éclater la définition de manière presque « auteuriale ». Sur le plan linguistique, en français le terme « *curator* » a donné naissance à une version curieuse : le « curateur », alors que deux autres termes sont par ailleurs disponibles dans cette langue, avec deux spécifications différentes. Le premier est le terme de « conservateur », qui fait clairement référence à la gestion d'une collection d'objets (artistiques ou non d'ailleurs). Le second terme, aux sonorités policières, est celui de « commissaire » d'exposition.



Emily Flake, in *The New Yorker*,
8 octobre 2012.

"I curate children's parties."

Le terme « *curator* » en anglais prend en compte les deux activités (la conservation des œuvres aussi bien que leur exposition) mais son spectre sémantique s'amplifie encore au point d'inclure n'importe quel type d'opération qui convoque des choix d'organisation ou de sélection. Un dessin d'Emily Flake publié dans le *New Yorker* en 2012 aide à la compréhension du phénomène. On y voit un personnage, probablement questionné sur son activité professionnelle, expliquer : « I curate children's parties », hyperbole marquante pour décrire l'emploi désormais hors norme du terme.

Afin d'éviter cette prolifération de signifiés et de sens, quelques efforts de systématisation ont été menés. En se tournant vers le domaine du film, on pense notamment à une publication récente qui a eu le mérite à la fois d'ouvrir un champ de questions et de proposer des hypothèses de travail sous une forme, pour ainsi dire, expérimentale. En 2008, comme pour renouer avec l'obsolescence technologique du film, le volume collectif *Film Curatorship* propose le sous-titre : *Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Quatre conservateurs de films (Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath et Michael Loebenstein), issus de différentes générations, discutent des possibles définitions déontologiques et pragmatiques du « *film curator* ». Dans l'impossibilité dans laquelle on est ici de parcourir intégralement le cheminement de la pensée des auteurs, très riche en détours et digressions, voici la définition proposée par les conservateurs dans le livre. Ce que l'on appelle « *film curatorship* » serait « l'art d'interpréter l'esthétique, l'histoire et la technologie du cinéma à travers la sélection, la préservation et la documentation de films, et leur exposition dans le cadre de présentations archivistiques. »³⁴⁹

La synthèse à laquelle les participants à cet échange parviennent est remarquable, notamment car ils réussissent à maintenir ensemble modalités de conservation et d'exposition des œuvres. Ceci est un point important, car il nous permet de mettre en valeur ce dernier moment - la présentation des œuvres - qui a été une interrogation décisive tout au long de notre recherche. On pourrait en effet envisager notre travail sous l'angle d'un renversement épistémologique. Dans le champ que l'on a investigué, on a pu établir la centralité du moment de la présentation des œuvres au sein d'une activité aussi vaste que celle que l'on nomme « restauration ». Précisons la nature du renversement que l'on essaie de décrire: la présentation des œuvres

³⁴⁹ « The art of interpreting the aesthetics, history and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival presentations. » Paolo Cherchi Usai ; David Francis ; Alexander Horwath ; Michael Loebenstein (éds.), *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, op. cit., p. 231.

coïnciderait avec le moment de leur « transmission au futur ». Ce moment est valorisé par la nature des objets considérés eux-mêmes, qui intègrent explicitement le dispositif de monstration. Nous l'avons vu à travers plusieurs exemples, le moment de présentation devient donc aussi un moment *heuristique*, un moment de recherche qui influence l'activité de restauration. Autrement dit : on pourrait, dans le champ considéré, renverser le curseur de la logique « patrimoniale » jusque-là en vogue (notamment dans le domaine filmique) et voir se profiler une interrogation fondamentale. Au lieu de suivre le slogan asyndétique « conserver, restaurer, montrer », ne s'agirait-il pas plutôt de « *présenter* » d'abord, et seulement par la suite – ou plutôt à *travers* le moment de la présentation, d'apprendre à restaurer ? Nous sommes persuadés que, au vu de la spécificité des œuvres dont on a traité, cette piste d'investigation n'est nullement négligeable.³⁵⁰

Théorie et technique

L'activité de restauration, lorsqu'elle prend en compte le moment de la présentation, s'avère être, nous l'avons dit à plusieurs reprises, une entreprise d'interprétation. Or, cette entreprise se caractérise comme le résultat d'un transfert perpétuel de savoirs entre le restaurateur, le conservateur et l'artiste. Elle ne serait donc pas l'émanation d'une seule voix, mais le produit d'une mobilisation constante de savoirs et de compétences différentes. Ainsi, il semble délicat de continuer de considérer l'activité de restauration comme une « simple » opération technique – la restauration, au sens propre,

³⁵⁰ Par ailleurs c'est, d'une certaine manière, ce que nous apprenons, au moins sous l'angle de la stratégie institutionnelle, à travers cette remarque de Ian White à propos de l'accrochage « Le Mouvement des Images » au Centre Pompidou (commissaire : Philippe-Alain Michaud) où les œuvres filmiques de la collection du Musée national d'Art Moderne étaient projetées sur cimaise dans l'espace d'exposition à partir de fichiers numériques : « by transferring these films onto high-definition he [Philippe-Alain Michaud] understood that project in a way to be guaranteeing the preservation of the film print in the film collection, because the number of people who would see the work in the gallery could justify keeping that work in the collection of the museum. » Ian White en conversation avec Alexander Horwath ; Chrissie Iles ; Marysia Lewandowska ; Vanessa Joan Müller « Does the museum fail ? Podium Discussion at the 53rd International Short Film Festival Oberhausen », in Mike Sperlinger ; Ian White (éds.), *Kinomuseum. Towards an Artist's Cinema*, op. cit., p. 155.

nécessite une multiplicité d'approches qui impliquent des outils techniques et le recours à l'empirie (ne serait-ce que par l'attention portée aux spécificités des œuvres) mais ceci n'est qu'une partie du travail. Cette observation est loin d'être révolutionnaire ou radicale – nous avons suffisamment travaillé la théorie de Brandi, entre autres, pour nous en apercevoir pleinement, mais il semble cependant nécessaire de rebondir une fois encore sur ce point à un moment où une nouvelle rhétorique technocratique paraît s'imposer, celle-ci souvent soutenue par des propos confus à l'égard de la « révolution numérique ». Nous l'avons démontré à différentes reprises, affirmer que « ce que l'on croyait être un travail de l'ordre de l'unique apparaît comme une entité changeante », à cause du scénario contemporain, relève du poncif.³⁵¹ Le film, et notamment le film d'artiste ou expérimental, a toujours été investi d'un statut ambigu, que l'on a essayé de cadrer théoriquement par le biais des notions telles que celles de « variation », « performance », ou encore d'« instabilité ».

Doctrina varia, cura infinita

Le *curatorship* du film est une activité nécessairement dynamique, qui se nourrit de savoirs et de discours hétérogènes et complémentaires. Le champ actuel, plus encore que par le passé, fait de la pratique du « curator » une opération essentiellement herméneutique, et l'obsolescence des matériaux, tout comme « l'instabilité textuelle » des œuvres et leurs multiples configurations et variations, fournissent le socle idéal, instable et fertile à la fois, pour cette activité d'interprétation. Il ne faut cependant pas oublier, en conclusion, une nécessité, qui se fait encore plus pressante lorsque les possibilités d'interprétation des œuvres se multiplient de manière infinie. Si l'étymologie du mot « *curator* » nous ramène au latin *curare* (« prendre soin ») sa propre déontologie devrait être aussi respectée que le serment d'Hippocrate. Par définition, si le *curator* s'efface au profit de l'œuvre, les

³⁵¹ « What was formerly thought of as a singular work may now be seen as a constantly changing identity ». Ross Lipman, « Conservation at a Crossroads: The Restoration of a Film by Bruce Conner », in *Artforum*, octobre 2013, p. 275.

actions qu'il mène sur les objets devraient s'afficher de manière transparente.³⁵² C'est à partir de cette position, une *conditio sine qua non*, que l'inventivité des solutions qui relèvent de la *curatorship* pourra s'affirmer et s'ouvrir, de manière profitable, au risque. Ce risque, nous l'affirmons, relève d'une confrontation intelligente avec l'objet. C'est ici que gît quelque chose de crucial, qui donne à l'activité de restauration une nuance « dramatique », au sens propre du terme. En tant que discipline de « restitution », l'activité de restauration s'exerce sur des objets spécifiques, et tend à s'adapter, de manière mimétique, à l'objet étudié. C'est la confrontation matérielle avec l'œuvre qui rend cette activité essentiellement dynamique. Cet aspect est par ailleurs manifeste lorsque l'on touche au domaine de la présentation. Avec leurs aspérités et leur force de résistance, les œuvres peuvent également « articuler des positions esthétiques et intellectuelles ou définir des modes d'engagement qui transcendent ou défient leur cadre d'exposition thématique ou structurel ».³⁵³ Heureusement donc, les œuvres résistent parfois également à leur patrimonialisation. C'est pour cette raison qu'une théorie de la restauration, tout comme la déontologie propre au *curatorship*, lorsqu'elle est envisagée comme un champ de transferts et de déplacements méthodologiques, a beaucoup à apprendre des objets auxquels elle s'intéresse.

Lorsque Cesare Brandi évoque la relation entre pratique et théorie de la restauration, il prend une précaution cruciale : « nous ne rabaissons pas la pratique ; nous l'élevons au contraire au niveau de la théorie, car il est clair

³⁵² Philippe-Alain Michaud s'est également prononcé sur le sujet : « la déontologie basique des commissaires et programmeurs est qu'ils peuvent faire ce qu'ils veulent à condition de dire ce qu'ils font. À partir du moment où l'on rend l'information transparente, on peut se permettre des déplacements et détournements. » Tiré de Marc Vernet ; Lorraine Pereira (éds.), *De la création à l'exposition : les impermanences de l'oeuvre audiovisuelle, Actes du colloque « Archimages 10 », Paris, 17, 18, 19 novembre 2010, culturecommunication.gouv.fr*, 2011, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/98891/883810/version/1/file/2010_archimages.pdf>.

³⁵³ « [Artworks] can [...] articulate aesthetic and intellectual positions or define modes of engagement that transcend or even defy their thematic or structural exhibition frames. » Elena Filipovic, « What is an Exhibition? », in Jens Hoffmann (éd.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Milano, Mousse Publishing – Fiorucci Art Trust, p. 77.

que la théorie n'aurait pas de sens si elle ne devait pas obligatoirement être concrétisée dans sa réalisation ».354 Opérons ici alors un dernier déplacement, et transposons cette affirmation à la relation entre restauration et pratique artistique. Nous en tirerons une succincte, mais convaincante, indication de méthode.

³⁵⁴ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, *op. cit.*, p. 80.

Bibliographie

1. Restauration

Arts, Architecture

BALDINI, Umberto, *Teoria del restauro nell'unità di metodologia*, 2 vols., Firenze, Nardini, 1978.

BASILE, Giuseppe, *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Roma, Editori Riuniti, 1994.

BRANDI, Cesare, « The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish and Glazes », in *The Burlington Magazine*, vol. 91, n°556, 1949.

--- et GOMBRICH, E.H., « The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish and Glazes », in *The Burlington Magazine*, vol. 92, n°571, 1950.

---, *Théorie de la restauration* [1963], trad. C. Déroche, Paris, Éditions du patrimoine, 2001.

---, « Restauro », in *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1963, t. XI.

---, « Testo letterario e testo figurativo » [circa 1970], in RUSSO, Luigi (éd.), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Palermo, Aesthetica preprint, 2006.

---, *Il restauro: teoria e pratica*, Roma, Editori Riuniti, 2005.

Burlington Magazine, « Cleaning Early Pictures: Seeking the Surface », éditorial, in *The Burlington Magazine*, vol. 144, n°1191, 2002.

CARBONI, Massimo, *Cesare Brandi: teoria e esperienza dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

---, « Il restauro come ermeneutica practica: Brandi e Gadamer », in ANDALORO, Maria (éd.), *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale*, Firenze, Nardini, 2006.

CATALANO, Maria Ida, « Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la 'Sala delle Mostre' dell'Istituto Centrale del Restauro », in ANDALORO, Maria (éd.), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale*, Firenze, Nardini, 2006.

COMETTI, Jean-Pierre, *Conserver, Restaurer. L'Œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, 2016.

CONTI, Alessandro, *Restauro*, Milano, Jaca Book, 1992.

---, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte* [1988], Milano, Electa, 2002.

---, *Sul restauro*, Torino, Einaudi, 1988.

DAVENPORT, Kimberly, « Impossible Liberties: Contemporary Artists on the Life of Their Work over Time », in *Art Journal*, vol. 54, n°2, 1995.

DEPOCAS, Alain, IPPOLITO, Jon et JONES, Caitilin (éds.), *Permanence Through Change: The Variable Media Approach/La Permanence par le changement: L'Approche des médias variables*, New York – Montréal, Solomon R. Guggenheim Museum – The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, 2003.

GOMBRICH, E. H., « Controversial Methods and Methods of Controversy », *The Burlington Magazine*, vol. 105, n°720, 1963.

---, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* [1960], London, Phaidon Press, 1984.

FERRIANI, Barbara et PUGLIESE, Marina (éds.), *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2013.

FIMIANI, Filippo, « L'Art désœuvré, modes d'emploi. Entre esthétique et théorie de la restauration », in *Aisthesis – Pratiche, linguaggi, e saperi dell'estetico*, vol. 3, n° 1, 2011.

LAURENSEN, Pip, « Developing Strategies for the Conservation of Installation Incorporating Time-Based Media with Reference to Gary Hill's *Between Cinema and a Hard Place* », in *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 40, n° 3, 2001.

---, « The Management of Display Equipment in Time-Based Media Installations », in ROY, Ashok et SMITH, Perry (éds.), *Modern Art, New Museums, Contributions to the Bilbao Congress, 13-17 September 2004*, London, International Institute for Conservation for Historic and Artistic Works, 2005.

---, « Authenticity, Change and Loss in the conservation of Time-Based Media Installations », in *Tate Papers: Tate's Online Research Journal*, n° 6, 2006, www.tate.org.uk/download/file/fid/7401.

MACLAREN, Neil et WERNER, Anthony, « Some Factual Observations about Varnishes and Glazes », in *The Burlington Magazine*, vol. 92, n°568, 1950.

MELUCCO VACCARO, Alessandra, STANLEY PRICE, Nicholas et TALLEY, Kirby (éds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1996.

MUÑOZ VIÑAZ, Salvador, *Contemporary Theory of Conservation*, Amsterdam, Elsevier, 2005.

NISSEN, Dan (éd.), *Preserve Then Show*, Copenhagen, Danish Film Institute, 2002.

NULL, Janet A., « Restorers, Villains, and Vandals », in *Bulletin of the Association for Preservation Technology*, vol. 17, n° 3-4, 1985.

ODDY, Andrew (éd.), *Restoration: Is It Acceptable?*, London, The British Museum, 1994.

PETRAROIA, Pietro, « Genesi della Teoria del restauro », in RUSSO, Luigi (éd.), *Brandi e l'estetica*, Palermo, Università degli Studi, 1986.

PONSOT, Patrick, « Pourquoi lire Cesare Brandi ? », in *Bulletin Monumental*, vol. 261, n°3, 2003.

REAL, William A., « Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art », in *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 40, n°3, 2001.

RECHT, Roland, « Viollet-le-Duc et Gottfried Semper : leurs conceptions du patrimoine monumental », in *Revue germanique internationale*, n° 13, 2000.
SALVADOR, Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford, Butterworth – Heinemann, 2005.

VAN SAAZE, Vivian, *Installation Art and the Museum. Preservation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.

Film

ALFARO, Kristen, « Access and the Experimental Film: New Technologies and Anthology Film Archives' Institutionalization of the Avant-Garde », in *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 12, n°1, 2012.

BANDY, Mary Lea, « Another Cinema Must Be Saved. On the Preservation of Avant-garde and Experimental Cinema », in *Journal of Film Preservation*, n° 50, 1995.

BERGEON-LANGLE, Ségolène et BRUNEL, Georges, « La Restauration des films : aspects théoriques », in *Coré*, n° 14, 2003.

BORDE, Raymond, *Les Cinémathèques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
--- et BUACHE, Freddy, *La Crise des cinémathèques... et du monde*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997.

BOWSER, Eileen, « Some Principles of Film Restoration », in *Griffithiana*, n° 11, 1990.

BURSI, Giulio et VENTURINI, Simone (éds.), *Critical Editions of Film. Film Tradition, Film Transcription in the Digital Era*, Pasian di Prato, Campanotto, 2008.

BUSCHE, Andreas, « Just Another Form of Ideology? Ethical and Methodological Principles in Film Restoration », in *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 6, n°2, 2006.

CAMPORESI, Enrico, « Bill Brand: Archive Instinct », in *Moving Image Review & Art Journal*, vol. 3, n°1, 2014.

CANOSA, Michele, « Immagine e materia: questioni di restauro cinematografico », in *Cinema & Cinema*, n° 19, 1992.

---, FARINELLI, Gian Luca et MAZZANTI, Nicola, « Nero su bianco: Note sul restauro cinematografico: la documentazione », in *Cinegrafie*, n° 10, 1997.

---, « Per una teoria del restauro cinematografico », in BRUNETTA, Gian Pero (éd.), *Storia del cinema mondiale: teorie, strumenti, memorie*, 5 vols., Torino, Einaudi, 2001, t. V.

---, « L'arte di editare i film: propositi », in BURSI, Giulio et VENTURINI, Simone (éds.), *Quel che brucia (non) ritorna – What Burns (Never) Returns. Lost and found films*, Pasion di Prato, Campanotto, 2011.

---, « Con dita e occhi delicati. Per una filologia del cinema muto italiano: questioni di tradizione indiretta », in ALOVISIO, Silvio et CARLUCCIO, Giulia (éds.), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, UTET Università, 2014.

CATANESE, Rossella, *Lacune binarie. Il restauro dei film e le tecnologie digitali*, Roma, Bulzoni, 2013.

CAVE, Dylan, « 'Born Digital' – Raised an Orphan?: Acquiring Digital Media through an Analog Paradigm », in *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 8, n°1, 2008.

CHERCHI USAI, Paolo, *Silent Cinema: an Introduction*, London, British Film Institute, 2000.

---, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London, British Film Institute, 2001.

---, « La cineteca di Babele », in BRUNETTA, Gian Piero (éd.), *Storia del cinema mondiale: teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001, vol. V.

---, « The Demise of Digital (Print #1) », *Film Quarterly*, n°59, 2006.

---, « The Conservation of Moving Images », in *Studies in Conservation*, vol. 55, n°4, 2010.

---, FRANCIS, David, HORWARTH, Alexander et LOEBENSTEIN, Michael (éds.), *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Wien, Österreichisches Filmmuseum – SYNEMA, 2008.

CONRAD, Suzanna, « Analog, the Sequel: An Analysis of Current Film Archiving Practice and Hesitance to embrace Digital Preservation », in *Archival Issues*, vol. 34, n°1, 2012.

CORDARO, Michele, « Il concetto di originale nella cultura del restauro storico e artistico », in FARINELLI, Gian Luca et MAZZANTI, Nicola (éds.), *Il cinema ritrovato: teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Bologna, Grafis, 1994.

DAGNA Stella, *Perché restaurare i film?*, Pisa, ETS, 2014.

DENIS, Sébastien, « Paradoxe contemporain : la patrimonialisation ou conserver et restaurer l'éphémère », in PASTRE (de), Béatrice et ROSSI-BATÔT, Catherine (éds.), *Arts Plastiques et cinéma. Dialogue autour de la restauration*, Saint Vincent de Mercuze, De l'incidence, 2016.

EDMONSON, Ray, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, Paris, UNESCO, 2004.

FARASSINO, Alberto, « Un cinema corrotto », in VENTURINI, Simone (éd.), *Il restauro cinematografico: principi, teorie, metodi*, Pasian di Prato, Campanotto, 2006.

FARINELLI, Gian Luca et MAZZANTI, Nicola, « L'immagine ritrovata ovvero prassi ed esperienza di un laboratorio di restauro cinematografico », in *Cinema & Cinema*, n°19, 1992.

---, « Il restauro: metodo e tecnica », in BRUNETTA, Gian Piero (éd.), *Storia del cinema mondiale: teorie, strumenti, memorie*, 5 vols., Torino, Einaudi, 2001, t. I.

FRAPPAT, Marie, « L'École bolonaise' de restauration des films », in HABIB, André et MARIE, Michel (éds.), *L'Avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 2013.

FRICK, Caroline, *Saving Cinema. The Politics of Preservation*, New York, Oxford University Press, 2011.

GARTENBERG, Jon, « The Fragile Emulsion », in *The Moving Image*, vol. 2, n°2.

HEDIGER, Vinzenz, « Original, Work, Performance. Film Theory as Archive Theory », in BURSI, Giulio et VENTURINI, Simone (éds.), *Quel che brucia (non) ritorna – What Burns (Never) Returns. Lost and found films*, Pasian di Prato, Campanotto, 2011.

Journal of Film Preservation, n° 72, numéro monographique sur film d'avant-garde et expérimental, novembre 2006.

LIPMAN, Ross, « Problems of Independent Film Preservation », in *Journal of Film Preservation*, vol. 25, n° 53, 1996.

---, « The Gray Zone. A Restorationist's Travel Guide », in *The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 9, n° 2, 2009.

---, « Conservation at a Crossroads: The Restoration of a Film by Bruce Conner », in *Artforum*, octobre 2013.

MAZZANTI, Nicola, « Note a pie' pagina / Footnotes », in COMENCINI, Luisa et PAVESI, Matteo (éds.), *Restauro, conservazione e distruzione dei film*, Milano, Il Castoro, 2001.

MEYER, Mark-Paul et READ, Paul (éds.), *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford, Butterworth – Heinemann, 2000.

RICCI, Steven, « Saving, Rebuilding, or Making: Archival (Re) Constructions in Moving Image Archives », in *The American Archivist*, vol. 71, n°2, 2008.

PATALAS, Enno, « Conservare, restaurare, mostrare: pratiche di salvaguardia del cinema Muto », in *Comunicazione di massa*, n°6, 1985.

TURCI, Ariana, « The Use of Digital Restoration within European Film Archives: A Case Study », in *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 6, n°1, 2006.

VENTURINI, Simone (éd.), *Il restauro cinematografico: principi, teorie, metodi*, Pasian di Prato, Campanotto, 2006.

---, « La Restauration de films : une histoire (post)-moderne », in *Techné*, n° 37, 2013.

---, « Behind an Experimental Film Heritage: Preservation and Restoration Protocols and Issues », in *Journal of Film Preservation*, n° 89, octobre 2013.

VOLKMANN, Herbert, « The Structure of Cinema Films », in *Preservation and Restoration of Moving Images and Sound*, Bruxelles, FIAF, 1986.

WALLMÜLLER, Julia, « Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration », in *The Moving Image*, vol. 7, n° 1, 2007.

Philologie, ecdotique

AVALLE, D'Arco Silvio, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1978.

BALDUINO, Armando, *Manuale di filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1995.

BARBI, Michele, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni [1958]*, Firenze, Sansoni, 1973.

CANFORA, Luciano, *Il copista come autore*, Palermo, Sellerio, 2002.

CERQUIGLINI, Bernard, *Éloge de la variante*, Paris, Seuil, 1989.

CONTINI, Gianfranco, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1982.

---, *La Critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992.

---, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1992.

---, *Filologia*, Bologna, Il Mulino, 2014.

INGLESE, Giorgio, *Come si legge un'edizione critica. Elementi di filologia italiana*, Roma, Carocci, 2006.

ISELLA, Dante, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987.

ITALIA, Paola et RABONI, Giulia, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

LERNOUT, Geert, « Genetic Criticism and Philology », in *Text*, vol. 14, 2002.

MARIOTTI, Scevola, « Varianti d'autore e varianti di trasmissione », in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Covegno di Lecce, 22-26 Ottobre 1984*, Roma, Salerno editrice, 1985.

MAAS, Paul, *Textkritik*, Leipzig, Teubner, 1927.

PASQUALI, Giorgio, *Storia della tradizione e della critica del testo* [1934], Firenze, Le Lettere, 2007.

STUSSI, Alfredo, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994.

---, (éd.), *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1998.

TIMPANARO, Sebastiano, *La genesi del metodo del Lachmann* [1963], Padova, Lilibian, 1981.

---, *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale* [1974], Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

TYSSENS, Madeleine, « L'Édition des textes français du Moyen-Âge », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. LVII, fasc. 3, 1989.

VARVARO, Alberto, « The 'New Philology' from an Italian Perspective », trad. Marcello Cherchi, in *Text*, vol. 12, 1999.

---, *Prima lezione di filologia*, Roma – Bari, Laterza, 2012.

2. Artistes principaux

Conner, Bruce

BASS, Warren, « The Past Restructured: Bruce Conner and Others », in *Journal of the University Film Association*, vol. 33, n°2, 1981.

HATCH, Kevin, *Looking for Bruce Conner*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2012.

HOPPS, Walter, « Bruce Conner », in *BOMB*, n°80, 2002.

GARVER, Thomas H. (éd.), *Bruce Conner. Sculpture/ Assemblages/ Drawings/ Films*, Waltham, Mass., The Rose Art Museum, 1965.

LIPMAN, Ross, « Conservation at a Crossroads: The Restoration of a Film by Bruce Conner », in *Artforum*, octobre 2013.

MORITZ, William et O'NEIL, Beverly, « Some Notes on the Films of Bruce Conner », in *Film Quarterly*, vol. 31, n°4, 1978.

SILVA, Michele, « THREE SCREEN RAY », <http://michelle-silva.squarespace.com/three-screen-ray>.

SOLNIT, Rebecca, *Secret Exhibition: Six California Artists of the Cold War Era*, San Francisco, City Lights Books, 1990.

Fisher, Morgan

CAMPORESI, Enrico, « Morgan Fisher: il film e il suo Parergon », in *Predella*, n° 5, 2012.

--- et CENSI, Rinaldo, « Single Takes and Great Complexities. A Conversation with Morgan Fisher », in *Millennium Film Journal*, n° 60, 2014.

FISHER, Morgan, « *Screening Room and Death* », in SPERLINGER, Mike et WHITE, Ian, *Kinomuseum. Towards an Artist's Cinema*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.

---, « *Screening Room* », in FOLIE, Sabine et TITZ, Susanne (éds.), *Morgan Fisher. Writings*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012.

---, « *Color Balance* » [1983], in FOLIE, Sabine et TITZ, Susanne (éds.), *Morgan Fisher. Writings*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012.

---, « *Door and Window Paintings* », in FOLIE, Sabine et TITZ, Susanne (éds.), *Morgan Fisher. Writings*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012.

---, « *Morgan Fisher en conversation avec Mathieu Copeland. Los Angeles, le 9 mars 2015* », in COPELAND, Mathieu (éd.), *L'Exposition d'un film*, Genève, HEAD, 2015.

FOLIE, Sabine, « *The Frame and Beyond* », in FOLIE, Sabine et TITZ, Susanne (éds.), *Morgan Fisher: Two Exhibitions*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012.

GALLOIS, Christophe, « *Behind the Scenes. Notes on the Films and Paintings of Morgan Fisher* », trad. B. Kremer, in SAINSBURY, Alex, *Morgan Fisher: Films and Paintings and In Between and Nearby*, London, Raven Row, 2011.

HANHARDT, John G. « RE-VISIONS. Projects and Proposals in Film and Video », brochure de l'exposition, New York, Whitney Museum of American Art, 1979.

MAC DONALD, Scott, « Morgan Fisher: Film on Film », in *Cinema Journal*, vol. 28, n°2, 1989.

Kubelka, Peter

KUBELKA, Peter, « La Théorie du cinéma métrique » [1978], trad. C. Lebrat, in LEBRAT, Christian (éd.), *Peter Kubelka*, Paris, Paris expérimental, 1990.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude, « Entretien avec Peter Kubelka », in *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 65, 1998.

LEBRAT, Christian (éd.), *Peter Kubelka*, Paris, Paris expérimental, 1990.

MASI, Stefano, « Peter Kubelka, sculpteur du temps » [1984], in LEBRAT, Christian (éd.), *Peter Kubelka*, Paris, Paris expérimental, 1990.

McCall, Anthony

MACDONALD, Scott (éd.), *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley – Los Angeles – Oxford, University of California Press, 1992.

MICHAUD, Philippe-Alain, « Limelight. Le cinéma géométrique d'Anthony McCall », in *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'éclat, 2006.

McCALL, Anthony, « Two Statements », in ADAMS SITNEY, P. (éd.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York, New York University Press, 1978.

---, « Line Describing a Cone and Related Films », in *October*, vol. 103, 2003.

---, « Conversation: Anthony McCall Studio, New York, 3 March 2005 », in ELLARD, Graham et JOHNSTONE, Stephen (éds.), *Anthony McCall. Notebooks and Conversations*, Farnham, Lund Humphries, 2015.

Galerie Martine Aboucaya, « Anthony McCall. Threes », communiqué de presse de l'exposition, Paris, du 5 Novembre 2011 au 14 Janvier 2012.

GODREY, Mark, « Anthony McCall's *Line Describing a Cone* », in *Tate Papers: Tate's Online Research Journal*, n° 8, 2007,
<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/anthony-mccall-line-describing-a-cone>.

Rubin, Barbara

BELASCO, Daniel, « Barbara Rubin. The Vanished Prodigy », in *Art in America*, decembre 2005.

HILDEBRAND, Lucas, « Sex Out of Sync: *Christmas on Earth's* and *Couch's* Queer Sound Tracks », in *Camera Obscura* 83, vol. 28, n°2, 2013.

OSTERWEIL, Ara, « The Apocryphal, Ecstatic Cinema of Barbara Rubin », in BLAETZ, Robin (éd.), *Women's Experimental Cinema*, Durham, Duke University Press, 2007.

---, « Queer Coupling, or The Stain of the Bearded Woman », in *Framework*, vol. 51, n° 1, mars 2010.

Schneemann, Carolee

ALLOWAY, Lawrence, « Carolee Schneemann: The Body as Object and Instrument », in *Art in America*, n°68, 1980.

BRAND, Bill, « Kitch's Last Meal by Carolee Schneemann », in *Preservation History*, New York, BB Optics, 2006.

GOODEVE, Thyrza Nichols, « The Cat Is My Medium: Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann », in *Art Journal*, vol. 74, n°1, 2015.

JAMES, David E., *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1989.

KASE, Juan Carlos, « Kitch's Last Meal: Art, Life, and Quotidiana in the Observational Cinema of Carolee Schneemann », in *Millennium Film Journal*, n°54, 2011.

KASHMERE, Brett, « Seen Missing: The Case of Kitch's Last Meal », in *Millennium Film Journal*, n°54, 2001.

LORD, Jeffrey P., « Kitch's Last Meal », in KILCHESTY, Albert (éd.), *Big as Life: An American History of 8mm Films*, New York – San Francisco, Museum of Modern Art – San Francisco Cinematheque, 1998.

SCHNEEMANN, Carolee, *More Than Meat Joy*, New Paltz, Bruce McPherson – Documentext, 1979.

--- et MacDONALD, Scott, *A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1988.

---, *Imagining Her Herotics: Essays, Interviews, Projects*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.

STILES Kristin (éd.), *Correspondence Course. An Epistolary History of Carolee Scheemann and her Circle*, Durham – London, Duke University Press, 2010.

TENEZE, Annabelle (éd.), *Then and Now. Œuvres d'histoire – Carolee Schneemann*, Arles, Analogues, 2013.

Sharits, Paul

BRAND, Bill, « L'Artiste archiviste », in BEAUVAIS, Yann (éd.), *Paul Sharits*, Dijon-Belfort, Les presses du réel – Espace multimédia Gantner, 2007.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude, « Entretien avec Paul Sharits », in *Écrits sur l'art récent: Brice Marden, Malcolm Morley, Paul Sharits*, Paris, Editions Aldines, 1995.

---, « Le Cinéma de Paul Sharits. *Razor Blades, Analytical Studies II, Epileptic Seizure Comparison, 1965-1976* », in MICHAUD, Philippe-Alain (éd.), *Collection Films*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012.

KRAUSS, Rosalind, « Paul Sharits », in *Paul Sharits: Dream Displacement and Other Projects*, Buffalo – New York, Albright – Knox Gallery, 1976.

MICHELSON, Annette, « Paul Sharits and the Critique of Illusionism: An Introduction », in FELSHIN, Nina *et al.* (éd.), *Projected Images*, Minneapolis, Walker Art Center, 1974.

RAGONA, Melissa, « Water-to-Film, Image-to-Sound: Paul Sharits's 'Locational' Installations », in PFEFFER, Susanne (éd.), *Paul Sharits*, Kassel, Fridericianum, 2015.

SMITH, William S., « A Concrete Experience of Nothing: Paul Sharits's Flicker Films », in *RES: Anthropology and Aesthetics*, n°55-56, 2009.

SHARITS, Paul, «-

UR(i)N(ul)S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:ECTIONED(A)(LYSIS) JO:'1968-70' », in *Film Culture*, n°65-66, 1978.

---, « Mots par page » [1970], trad. N. Brenez, in *Entendre: Voir/Mots par page/Filmographie*, Paris, Paris Expérimental, 2002.

---, « Cinema as Cognition: Introductory Remarks » [1975], in *Film Culture*, n°65-66, 1978.

---, « Statement Regarding Multiple Screen/ Sound Locational Film Environments – Installations » [1976], in *Film Culture*, n° 65-66, 1978.

---, « Entretien » avec Gary Garrels, in BEAUVAIS, Yann (éd.), *Paul Sharits*, Dijon-Belfort, Les presses du réel – Espace multimédia Gantner, 2007.

SCHULZ-FIGUEROA, Benjamin, « Counter-Projections. Paul Sharits at Greene Naftali Gallery », in *The Brooklyn Rail*, 2012.

WINDHAUSEN, Federico, « Paul Sharits and the Active Spectator », in LEIGHTON, Tanya (éd.), *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London, Afterall – Tate, 2008.

---, « Spectrum Analysis: Discussing the Films of Paul Sharits with Bill Brand, Chris Hughes, John Klacsmann, and Andrew Lampert », in *The Moving Image*, vol. 15, n° 1, 2015.

Smith, Jack

HOBERMAN, Jim (éd.), *Jack Smith and His Secret Flix*, New York, Museum of the Moving Image, 1998.

---, *On Jack Smith's Flaming Creatures and Other Secret-Flix of Cinemaroc*, New York, Granary Books, 2001.

JOHNSON, Dominic, *Glorious Catastrophe. Jack Smith, Performance and Visual Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2013.

LEAVER-YAP, Isla, « What is Normal Love? », in CROSBY, Eric et GLASS, Liz (éds.), *Art Expanded, 1958-1978, Living Collections Catalogue*, vol. 2, Minneapolis, Walker Art Center, 2015,
<http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/what-is-normal-love>.

LISSONI, Andrea, « Lost & Found: Jack Smith. What's Underground About Marshmallows », in *Mousse*, n° 24, juin 2010.

3. Histoire et théorie de l'art, sciences humaines

ALBERRO, Alexander et NORWELL Patricia, *Recording Conceptual Art*, Berkeley, University of California Press, 2001.

ALBRIGHT, Thomas, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980: An Illustrated History*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1985.

ARTHUR, Paul, FRYE, Brian, ILES, Chrissie, JACOBS, Ken, MICHELSON, Annette et TURVEY, Malcolm, « Round Table: Obsolescence and American Avant-Garde Film », in *October*, vol. 100, 2002.

BATESON, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books, 1972.

BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », trad. P. Klossowski, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, n° 5, 1936.

---, PINOTTI, Andrea et SOMAINI, Antonio (éds.), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012,

BISHOP, Claire, « Digital Divide », in *Artforum*, septembre 2012.

---, « ¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador autor », in *Denken, Pensée, Thought, Mysl*, n° 7, 2011,
<http://www.criterios.es/denken/articulos/denken07.pdf>.

BORETZ, Benjamin, « Nelson Goodman's Languages of Art from a Musical Point of View », in *The Journal of Philosophy*, vol. 67, n°16, 1970.

BUCHLOH, Benjamin, BUSRIRK, Martha, HOLLIER, Dennis, KOLBOWSKI, Silvia, KRAUSS, Rosalind et MICHELSON, Annette, « *The Reception of the Sixties* », in *October*, vol. 69, 1994.

CHEVALIER, Pauline, *Les Pratiques artistiques des espaces alternatifs à New York, Downtown, 1969-1980*, thèse d'état sous la direction d'Éric de Chassey, Tours, Université François Rabelais, 2010.

CLARK, T. J., « Modernism, Postmodernism, and Steam », in *October*, vol. 100, 2002.

DAVIES, Stephen, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

ECO, Umberto, « Pour une reformulation du concept de signe iconique. Les modes de production sémiotique », *Communications*, n° 29, 1978.

---, « Une Lecture désinvolte », in *De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur les signes et l'interprétation*, Paris, Grasset, 2010.

FILIPOVIC, Elena, « What is an Exhibition ? », in HOFFMANN, Jens (éd.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, t. VI, Milano, Mousse Publishing – Fiorucci Art Trust, 2010-2013.

FOUCAULT, Michel, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

Fotogenia. Storie e teorie del cinema, « Oltre l'autore », n° 2-3, Bologna, Clueb, 1995-1996.

GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art I. Immanence et transcendance* [1994], Paris, Seuil, 2010.

GOODMAN, Nelson, *Languages of Art*, New York, Bobbs-Merill, 1968.

GROYS, Boris, « The Art Exhibition as Model of a New World Order », in *Open 16: The Art Biennial as a Global Phenomenon. Strategies in Neopolitical Times*, Rotterdam, NAI Publications, 2009.

HUNTER, Dard, *Papermaking. The History and Technique of and Ancient Craft* [1943], New York, Dover Publications, 1978.

KRAUSS, Rosalind, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* [1977], trad. C. Brunet, Macula, Paris, 2015.

---, « Reinventing the Medium », in *Critical Inquiry*, vol. 25, n°2, 1999.

KOSTELANETZ, Richard, « The Discovery of Alternative Theater: Notes on Art Performances in New York City in the 1960s and 1970s », in *Perspectives of New Music*, vol. 27, n°1, 1989.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *Zigzag*, Paris, Flammarion, 1981.

LEVY, Julien, *Memoir of An Art Gallery* [1977], Boston Mass, The Museum of Fine Arts Publications, 2003.

LEWITT, Sol, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967.

MASHECK, Joseph, « 'Le paradigme du tapis' revisité », in DRESSEN, Anne (éd.), *Decorum. Tapis et tapisseries d'artistes*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris – Skira, 2013.

MORTON, Luise H. et FOSTER, Thomas R., « Goodman, Forgery, and the Aesthetic », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 49, n° 8, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich Nietzsche, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux*, avant-propos de 1886, § 5, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. IV, trad. J. Hervier, Paris, Gallimard, 1980.

O'DOHERTY, Brian, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, trad. C. Vasseur, Zurich – Paris, JRP-Ringier – La maison rouge, 2008.

PANOFSKY, Erwin, « Three Decades of Art History in the United States », in *Meaning and the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York, Doubleday Anchor Books, 1955.

PESCATORE, Guglielmo, *L'ombra dell'autore*, Roma, Carocci, 2006.

PLINE L'Ancien, *Histoire Naturelle*, trad. E. Littré, Paris, Firmin – Didot et Cie., 1877.

RE, Valentina, *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema*, Milano, Mimesis, 2012.

REISS, Julie H., *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.

RIEGL, Aloïs, *Le Culte moderne des monuments* [1903], trad. D. Wiczoreck, Paris, Seuil, 1984.

ROBINSON, Jenefer, « Languages of Art at the Turn of the Century », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58, n°3, 2000.

RUEFF, Martin, « 'Exister, c'est être perçu.' Notule sur l'esthétique de Gérard Genette », in *Francofonia*, n°36, 1999.

RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture* [1849], in COOK, E. T. et WEDDERBURN, Alexander (éds.), *The Works of John Ruskin*, vol. 8, London, George Allen, 1903.

SHANNON Joshua, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, New Haven – London, Yale University Press, 2009.

SMITHSON, Robert, « L'Entropie et les nouveaux monuments » [1966], trad. C. Anderes et V. Barras, in MAVRIDORAKIS, Valérie, (éd.), *Art et science-fiction : La Ballard Connection*, Genève, Mamco, 2011.

STANISZEWSKI, Mary Anne, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998.

WIESE, Epi, « A Goodman Primer for Art Historians », in *Art Journal*, vol. 36, n°1, 1976.

WILLIAMS, William Carlos, *Paterson*, [1946], London, Penguin, 1983.

5. Film expérimental, film d'artiste, cinéma exposé

ADAMS SITNEY, P., « Structural Film », in *Film Culture*, n° 47, 1969. ---, *Le Cinéma visionnaire. L'Avant-garde américaine 1943-2000*, trad. Pip Chodorov et Christian Lebrat, Paris, Paris Expérimental, 2002.

BALSOM, Erika, « Brakhage's sour grapes, or notes on experimental cinema in the art world », in *Moving Image Review & Art Journal*, vol. 1, n°1, 2012.

---, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.

---, « Original Copies: How Film and Video Became Art Objects », in *Cinema Journal*, vol. 53, n° 1, 2013.

BELTON, John, « Digital Cinema: A False Revolution », in *October*, vol. 100, 2002.

BERMAN, Tosh, « Wallace and His Film », in LIPSCHUTZ-VILLA, Eduardo (éd.), *Wallace Berman. Support the Revolution*, Amsterdam, Institute of Contemporary Arts, 1992.

BOUHOURS, Jean-Michel et HAAS (de), Patrick (éds.), *Man Ray. Directeur du mauvais movies*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

BOVIER, François et MEY, Adeena (éds.), *Exhibited Cinema/Cinéma Exposé*, Lausanne – Dijon, ECAL – Les presses du réel, 2015.

---, *Cinema in the Expanded Field*, Zürich, JRP-Ringier, 2015.

---, *Exhibiting the Moving Image. History Revisited*, Zürich, JRP-Ringier, 2015.

CAMERON, Donna, « Pieces of Eight: Interviews with 8mm filmmakers », in KILCHESTY, Albert (éd.), *Big as Life: An American History of 8mm Films*, New York – San Francisco, Museum of Modern Art – San Francisco Cinematheque, 1998.

CAMPER, Fred, « The Qualities of Eight », in KILCHESTY, Albert (éd.), *Big as Life: An American History of 8mm Films*, New York – San Francisco, Museum of Modern Art – San Francisco Cinematheque, 1998.

CONNOLLY, Maeve, *The Place of Artist's Cinema. Space, Site and Screen*, Bristol, Intellect, 2009.

DEAN, Tacita, MAZZANTI, Nicola et TAUBIN, Amy, « The Last Picture Show? », in *Artforum*, octobre 2015.

DUBOIS, Philippe, RAMOS MONTEIRO Lucia et BORDINA, Alessandro (éds.), *Oui c'est du cinéma/ Yes it's cinema – Formes et espaces de l'image en mouvement/ Forms and spaces of the moving image*, Pasian di Prato, Campanotto, 2009.

DUBOIS, Philippe, MONVOISIN Frédéric et BISERNA, Elena (éds.), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto, 2010.

ELSASSER, Thomas, « Media Archeology as the Poetics of Obsolescence », in BELTRAME, Alberto, FIDOTTA, Giuseppe et MARIANI, Andrea (éds.), *At the Borders of (Film) History*, Udine, Forum, 2015.

FRAMPTON, « For a Metahistory of Film: Commonplace notes and Hypotheses », in *Artforum*, vol. 10, n° 1, 1971.

GUNTHER, Jonathan, *Super 8: The Modest Medium*, Paris, UNESCO, 1976.

HANHARDT, John G., « The Medium Viewed: American Avant-Garde Film », in SINGER, Marilyn, (éd.), *A History of the American Avant-Garde Cinema*, New York, The American Federation of Arts, 1976.

HAAS (de), Patrick, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années Vingt*, Paris, Transédition, 1985.

ILES, Chrissie, « Between the Still and the Moving Image », in ILES, Chrissie (éd.), *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964-1977*, New York, Whitney Museum of American Art, 2001.

JOSEPH, Branden W., *The Roh and the Cooked: Tony Conrad and Beverly Grant in Europe*, Berlin, August Verlag, 2012.

KATZ, Leandro (éd.), *Film as Installation (II): Drawings, Photographs and Maquettes of Film Installation Projects*, New York, The Clocktower, 1983.

KODAK, « Kodak: Super 8mm Film History », http://motion.kodak.com/motion/Products/Production/Spotlight_on_Super_8/Super_8mm_History/index.htm.

LE ROY, Éric, « La Coquille et le clergyman », in *Journal of Film Preservation*, n° 82, 2010.

MICHAUD, Philippe-Alain, *Sur le film*, Paris, Macula, 2016.

O'REILLY, Sally, « On The Collective for Living Cinema », in *Art Monthly*, n°310, 2007.

POSNER, Bruce, *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film, 1893-1941*, New York, Thistle Press – Anthology Film Archives, 2001.

RENAN, Sheldon, « The Blue Mouse and the Movie Experience », *Film Culture*, n° 43, 1966.

RICHTER, Hans (éd.), *G*, [1923-1926], in DETLEF, Mertins et JENNINGS, Michael W. (éds.), *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010.

SCHULMANN, Clara, *Les Chercheurs d'or. Films d'artistes, histoires de l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2014.

UROSKE, Andrew, *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago – London, University of Chicago Press, 2014.

VERNET, Marc et PEREIRA, Lorraine (éds.), *De la création à l'exposition : les impermanences de l'oeuvre audiovisuelle, Actes du colloque « Archimages 10 »*, Paris, 17, 18, 19 novembre 2010, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/98891/883810/version/1/file/2010_archimages.pdf.

WALLEY, Jonathan, « The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film », in *October*, vol. 103, 2003.

WEBBER, Mark, « Annette Michelson », in WINDHAUSEN, Federico (éd.), *Speaking Directly: Oral Histories of the Moving Image*, San Francisco, San Francisco Cinematheque, 2013.

WASSON, Haiden, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2005.

WHITE, Ian *et al.*, « Does the museum fail? Podium Discussion at the 53rd International Short Film Festival Oberhausen », in SPERLINGER, Mike et WHITE, Ian (éds.), *Kinomuseum. Towards an Artist's Cinema*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.

ZAFIRIS, Alex, «Rocks and Gravel: Light Industry » in *Bomb Magazine*, 2012, <http://bombmagazine.org/article/6560/rocks-and-gravel-light-industry>

Index des noms cités dans le texte
(notes en bas de page exclues)

A

Albers, Josef 156
Alloway, Lawrence 246
Anastasi, William 169
Andre, Carl 123
Arthur, Paul 236, 238

B

Bandy, Mary Lea 20
Barr, Alfred 284
Bateson, Gregory 11
Beard, Thomas 128
Behrman, David 169
Beirne, Bill 169
Belasco, Daniel 154
Belton, John 236-237
Benjamin, Walter 30
Bishop, Claire 26
Borde, Raymond 235
Brand, Bill 47-48, 85, 132, 250-255, 258, 260-263, 266, 268, 277, 280-281, 287
Brandi, Cesare 14-17, 21-24, 32, 37-39, 42-44, 46-48, 51, 83, 94, 147, 181-188, 191-193, 200, 208-209, 211, 226-228, 230, 243, 254, 288

C

Cameron, Donna 242
Camper, Fred 249
Canosa, Michele 13-14, 55-56, 185-186, 192, 267
Castelli, Leo 36
Charles, Ray 91, 94-96, 265

Cherchi, Usai Paolo 29-30, 104-105, 285
Clark, T. J. 124
Cometti, Jean-Pierre 235
Conner, Bruce 36, 88-93, 95, 97, 99, 103, 137, 259, 264, 268, 270-275, 280
Conti, Alessandro 53-54, 56, 107, 272
Contini, Gianfranco 47, 81-82, 164
Cornell, Joseph 148-149, 152

D

de Haas, Patrick 34
del Sarto, Andrea 165
Diamond, Bob 169
Dulac, Germaine 75

E

Eco, Umberto 55, 57
Elsaesser, Thomas 239

F

Farassino, Alberto 52
Fisher, Howard T. 165
Fisher, Morgan 36, 111, 137, 139-140, 142, 144-148, 156, 158-173, 178
Flake, Emily 284
Fleischner, Bob 152
Francis, David 285
Fried, Michael 146, 165-166, 171
Frye, Brian L. 236

G

Gartenberg, Jon 179-180, 185, 189,
Geertz, Clifford 33
Genette, Gérard 42
Godfrey, Mark 115, 129

Gombrich, Ernst 47
Goodman, Nelson 221

H

Halter, Ed 128
Hanhardt, John G. 18, 110, 138, 169
Haydn, Franz Joseph 221-222
Hediger, Vinzenz 105-106
Hippocrate 287
Hilliard, Roger 90
Hoberman, Jim 67, 72
Hoffman, John 205
Horwath, Alexander 285
Hughes, Chris 46

I

Iles, Chrissie 236, 238

J

Jacobs, Ken 149, 152-153, 236, 238, 267
Judd, Donald 278

K

Kase, Juan Carlos 77
Katz, Leandro 276
Keller, Marjorie 266
Kertess, Klaus 36
Klacsman, John 136
Krauss, Rosalind 210
Kubelka, Peter 32, 36, 212-219, 222-225, 227-233, 271

L

Lampert, Andrew 46, 250, 255

Laurenson, Pip 19, 130-131, 176
Lebensztejn, Jean-Claude 204, 218, 223, 227
Levine, Saul 266
LeWitt, Sol 142, 162, 172, 278
Lipman, Ross 25, 43-44
Loebenstein, Michael 285
Lord, Jeffrey 253

M

Mac Laren, Neil 228
Mallarmé, Stéphane 81
Mangolte, Babette 209
Masi, Stefano 213
Maxwell, James Clerk 273
Mazzanti, Nicola 12
McCall, Anthony 33, 35-36, 41, 102-103, 109, 111, 112-117, 119-129, 131-138,
142, 159-160, 173, 181, 188, 194, 241, 247, 268-272, 275
Mekas, Jonas 67, 73
Michaud, Philippe-Alain 123
Michelson, Annette 193-194, 202, 236, 247
Meyer, Mark-Paul 23-24
Morris, Robert 278
Muñoz Viñaz, Salvador 131

N

Nabokov, Vladimir 278
Nauman, Bruce 19
Norwell, Patricia 162

O

O'Doherty, Brian 197
Oldenburg, Claes 118-119

P

Pasquali, Giorgio 80
Patalas, Enno 24
Peirce, Charles Sanders 55, 57
Pline 49
Pontormo, Jacopo 165-166

R

Read, Paul 23-24
Real, William A. 126
Reiss, Julie H. 28,160
Rembrandt 222
Renan, Sheldon 107
Richter, Hans 237
Rolling Stones (the) 154
Rubin, Barbara 33, 36, 41, 73, 75, 137, 149-159, 241, 253, 268
Ruskin, John 46

S

Schneemann, Carolee 32, 36, 41, 76-77, 82, 86, 97, 99, 245-248, 251-256, 259, 266-267, 280-281
Schwartz, Buky 169
Semper, Gottfried 184
Sharits, Paul 32, 36, 45-47, 79, 88, 111, 123, 160, 188-212, 257-263, 268, 274, 276-277, 281
Silva, Michelle 90, 93, 95,
Sitney, P. Adams 186, 203, 213, 244
Smith, Jack 32, 36, 66-73, 75, 79-80, 83, 85, 97, 99, 137, 149-150, 152
Smithson, Robert 278
Snow, Michael 169
Staniszewski, Mary Anne 283
Steiner, Ralph 205
Szeemann, Harald 284

T

Tartaglia, Jerry 67, 69

Taubin, Amy 187

Tenney, James 245, 248

Turvey, Malcolm 236

V

Valéry, Paul 81

Van Meter, Ben 90

Varvaro, Alberto 58

Velvet Underground (the) 150

Venturini, Simone 19

Volkman, Herbert 186

Vorkapich, Slavko 205

W

Warhol, Andy 150, 154

Watts, Robert 169

Weibel, Peter 260

Werner, Anthony 228

Windhausen, Federico 45, 196

Reconstruction, Performance, Transmission.

Esquisse d'une méthodologie de la restauration du film expérimental et du film d'artiste

Ce travail vise à questionner les outils méthodologiques et les fondations théoriques de l'activité de restauration afin de les appliquer sur un corpus d'œuvres souvent laissé aux marges des discours de ce champ disciplinaire : le film d'artiste et le film expérimental. On se focalisera sur les années 1960-1980 pour traiter, entre autres, du travail de Bruce Conner, Carolee Schneemann, Anthony McCall, Paul Sharits. Conçu et organisé comme un dialogue possible entre les exigences de systématisation théorique et les spécificités des œuvres, ce travail défend une méthodologie ouverte et dynamique, à l'instar des objets considérés. Dans le parcours esquissé, qui s'appuie sur des recherches en archives, on traitera de questions de reconstruction textuelle (à partir de la philologie d'auteur), de la performance et de l'installation, ou encore de l'intervention sur la matière des œuvres (en problématisant les positions du théoricien de la restauration Cesare Brandi) et de l'obsolescence technologique. En mobilisant des concepts issus de champs différents mais qu'on aimerait considérer ici comme complémentaires (histoire de l'art, esthétique, histoire technique du film), cette recherche dévoile l'activité herméneutique sous-jacente à toute entreprise de restauration. C'est à partir de cette hypothèse des liens entre théorie et pratique que l'on envisagera les enjeux spécifiques qui accompagnent la transmission des objets filmiques.

Mots clés : restauration, philologie, film expérimental, film d'artiste, performance, obsolescence

Reconstruction, Performance, Transmission.

Sketching a Methodology of the Restoration of Experimental and Artists' Film

This dissertation aims to question the methodological tools and theoretical foundations of the practice of restoration in order to apply them to a body of work often left at the margins of this disciplinary field: experimental and artists' film. Focusing on the years 1960-1980, it will examine works by Bruce Conner, Carolee Schneemann, Anthony McCall, and Paul Sharits, among others. Conceived and organized as a possible dialogue between theoretical assessment and the practical necessities of specific works, this research defends an open and dynamic methodology of restoration much like the objects herein considered. Through archival research, this dissertation will confront issues of textual reconstruction (starting from literary philology), performance and installation, scholarly debates concerning the materiality of artworks (problematizing the positions of restoration theorist Cesare Brandi), and the question of technological obsolescence. Mobilizing concepts from different fields considered as complementary (art history, aesthetics, the technological history of film), this dissertation seeks to describe the hermeneutical activity underlying any restoration process. It is starting from this hypothesis, which links theory and practice, that it will consider the specific issues accompanying the life of filmic objects.

Keywords: restoration, philology, experimental film, artists' film, performance, obsolescence