

À PERTE DE VUE LES ARCHIVES CINÉMATOGRAPHIQUES À L'ÉPREUVE DE LA DISPARITION

J. Thonon

(Université de Liège)

Résumé. L'institutionnalisation des archives cinématographiques et des cinémathèques dès les années trente a mis en évidence l'importance patrimoniale du cinéma. Le concept d'« archive filmique » était né (englobant à la fois le lieu de conservation et le matériau conservé). Mais au sein de l'archive, l'œuvre a tendance à disparaître une première fois derrière une entité cartographique qui doit normalement y donner accès. Avec l'inflation de la masse documentaire, l'archive se transforme en un immense *lieu de mémoire*, forme figée où nous mesurons notre différence avec le passé. Si la cinémathèque était avant tout ce lieu de la conservation (où le film semble pris dans un processus de pétrification et de monumentalisation), il va s'y développer au fil du temps des pratiques muséales qui, en révélant les documents, vont remettre l'histoire du cinéma en mouvement. Dans cette lignée, nous aborderons ici certaines pratiques contemporaines de recyclage et de détournement qui réinvestissent les images cinématographiques pour les transformer en une surface virtuelle, une mémoire inédite des formes qu'il s'agit de révéler par effacement, masquage, diffusion, soustraction pour inaugurer une nouvelle ère, celle du *milieu de mémoire*.

Dès lors que l'on évoque le « document et ses usages », la problématique de l'archive fait doublement retour ; à la fois comme lieu de consignation et pièce à conviction d'une histoire qui ne cesse de résister ou, plus justement, de se dérober à notre propre mémoire. Le processus archivistique qui s'élabore en ces lieux est, la plupart du temps, dirigé et porté par un désir de collectionneur qui rassemble et consigne, littéralement, invente un espace à la fois réel et virtuel de coexistence des documents. L'*Arkhé*, rappelle J. Derrida (1995 : 11), désigne à la fois le commencement et le commandement. Lieu de consignation, l'archive d'où s'exerce le pouvoir de celui qui détient le savoir

entreposé est aussi le lieu d'où le passé, sédimenté en strates, devient intelligible et exploitable dans les limites d'une structure archivante qui substitue à la mémoire un temps reconstitué sous la forme d'un espace ou d'une trajectoire linéaire.

L'archive constitue donc le lieu de mémoire par excellence où l'histoire, stockée et reconstituée, se donne « à distance » et se transmet toujours égale à elle-même. La naissance des moyens d'enregistrement analogique (la photographie et surtout le cinéma) va contribuer à cette idéologie de la mémoire infailible et inépuisable, universelle et éternelle. Mais l'époque contemporaine, à travers diverses pratiques artistiques qui tiennent à la fois de la réappropriation et du recyclage, marque un tournant dans notre rapport aux archives. Nous allons le voir, de la naissance des archives cinématographiques aux pratiques contemporaines de recyclage des documents cinématographiques, de la transformation des cinémathèques en véritables musées de cinéma et conjointement, le passage de la phase primitive des accumulations et des inventaires à celles de la confrontation et des évaluations, *le lieu de mémoire* que constitue l'archive va progressivement se muer en *milieu de mémoire*, espace ouvert à toutes les transformations et transmutations.

Naissance(s) des archives cinématographiques

L'archive, concept qui désigne à la fois le document et le lieu qui le contient, connaît une extension qui mène aujourd'hui à la conservation de tout élément et à la constitution des « archives de la terre »¹. L'émergence de la photographie et, plus tard, du cinéma a considérablement modifié notre pratique de l'archive. Moyen d'enregistrement automatique, le cinéma est aussi un moyen d'expression élevé au rang d'art et susceptible d'être lui-même entraîné dans la spirale de l'archivage. S'il documente l'événement et permet d'en garder une trace, le film peut lui aussi, en tant qu'objet artistique à part entière, faire l'objet d'une consignation dans un lieu dédié à sa propre conservation. Document de l'histoire, le film est donc également le document de sa propre histoire. Dès lors, l'émergence de « l'évidence patrimoniale », liée à la fois à l'instabilité de

1 On se souviendra à ce sujet du projet *Artic seed vault*, ce réfrigérateur naturel géant inauguré en février 2008 au Spitzberg. Cette réserve de semences creusée à flanc de montagne, dans le permafrost, et d'une capacité de 4,5 millions d'échantillons de diverses semences vise à conserver la diversité génétique afin de faire face à la croissance démographique, le réchauffement climatique et la lutte contre la faim. Une archive de la biodiversité.

la matière qui constitue le ruban filmique, mais aussi au caractère fondamentalement historique de « l'œuvre-film », emporte dans son mouvement l'idée d'une totalité (utopique) à conserver, archiver et restaurer.

Ici s'esquisse déjà la double nature de l'archive cinématographique, deux conceptions entre lesquelles réside un décalage à la fois conceptuel et historique, l'une rendant grâce à la nature indicielle du film et à son caractère archival, l'autre à son potentiel artistique².

Si le cinéma a trouvé, dès sa naissance, des défenseurs militant pour l'instauration de « cinématographothèques », c'était d'abord et avant tout en vertu de son caractère indiciel et documentaire propre à le substituer à l'expérience ou à la remémoration d'événements de la vie. On se souvient des commentaires rapportés des premiers spectateurs du Cinématographe Lumière au Grand Café le 25 décembre 1895 : « C'est la vie même, intense et prise sur le fait ». Cette intensité révélée, si elle effraye autant qu'elle réjouit, fournit l'instrument d'une histoire consultable et qui cesse désormais de s'évanouir dans la mémoire des vivants. Ce pouvoir mémorial, cette puissance archivale du cinéma convainc avant tout par son automatisme et son autonomie.

Dès 1898, le photographe Boleslas Matuszewski réclame, à la faveur d'un article intitulé *Une nouvelle source de l'histoire*, une institution capable de centraliser et de conserver toutes les « épreuves cinématographiques qui auront un caractère historique » (B. Matuszewski 2008 : 64). Plutôt que la fondation d'une institution autonome, Matuszewski plaide pour l'institutionnalisation du dépôt, les bandes d'archives pouvant être conservées à la Bibliothèque Nationale ou à celle de l'Institut National d'histoire sous l'autorité et la garde « d'une des Académies qui s'occupent d'histoire ». On le comprend, B. Matuszewski ne considère pas l'archive filmique au-delà de sa qualité purement historique à même de ressusciter instantanément tout événement ou toute personne passée devant l'objectif d'une caméra. Par ailleurs, B. Matuszewski n'envisage que de conserver et de répertorier les bandes dites « d'actualité » en leur attribuant le statut de preuves incontestables³.

2 Cette double nature est également applicable à la photographie.

3 Dans la lignée de Matuszewski, il convient également de relever quelques initiatives remarquables, notamment celle du banquier Albert Khan, qui ambitionnait dès 1908, sous la bannière des « Archives de la planète », de collecter et de conserver les vues documentaires sous forme d'images fixes et animées « des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps » (Albert

Pas de place donc pour les films de fiction et les vues qui, au delà d'une logique purement documentaire, développent un langage et une esthétique propres à élever la technique cinématographique au rang d'art. Aucune mention non plus de ce que l'on considère aujourd'hui comme le pan aveugle de l'« archive-film », ce qui l'éclaire et la documente, à savoir l'archive dite « non-film », qui rassemble à la fois les appareils, décors, costumes, scénarios, affiches et autres documents qui accompagnent et résultent de la réalisation d'un film.

L'enjeu de la conservation ne repose alors, jusqu'en 1935, que sur le potentiel mémoriel et archival que représentent ces vues animées. Il fallut attendre près de 40 ans après l'émergence du cinématographe comme spectacle public pour voir se dessiner les premiers gestes de conservation et de sauvegarde du patrimoine cinématographique défini comme tel et non plus à l'aune de sa puissance archivale. Aux États Unis, le MOMA inaugure en 1935 son département film et place à sa tête Iris Barry chargée de rassembler une collection et de mettre en place une politique muséale spécifique aux œuvres cinématographiques. L'initiative du MOMA est d'une charge symbolique sans précédent dès lors qu'elle lie fondamentalement, au sein d'une même institution sacrée « temple de l'art moderne », l'histoire du cinéma à l'histoire de l'art. Elle reste à ce jour, et ce même si la plupart des musées d'art moderne et contemporain rassemblent aujourd'hui des collections « films », le seul exemple d'une telle cohabitation lorsqu'en France, en Suède, en Italie, en Belgique, on préférera mettre en place des structures autonomes non liées au champ proprement artistique.

À Paris, c'est sous l'impulsion d'Henri Langlois que la Cinémathèque française verra le jour, association privée qui se donnera pour mission de collecter, de conserver et de transmettre le patrimoine cinématographique mondial.

L'avènement des cinémathèques scelle donc définitivement le destin artistique du cinéma, un art dont les œuvres doivent être archivées, conservées et

Khan, cité dans L. Mannoni 2006 : 26). Plus institutionnelle, l'initiative de Laure Albin-Guillot, qui entreprit en 1933 de créer une Cinémathèque Nationale, avait pour horizon de collecter des films documentaires et de fiction pour le témoignage qu'ils donnent d'un moment de l'histoire, et de créer ainsi une sorte de « mémoire du monde », ironisera plus tard Henri Langlois.

parfois restaurées au nom d'une politique patrimoniale et éducative qui va se charger d'élever le film au rang de monument d'une histoire autonome.

Ce mouvement patrimonial qui entraîne les œuvres cinématographiques (et le cinéma dans son ensemble) dans le sillage des œuvres picturales, sculpturales, architecturales, en leur assignant un lieu à la fois symbolique et réel de reconnaissance et de conservation, semble consacrer l'émergence du concept « d'archive filmique », qui vient remplacer ou plus justement englober celui de « film d'archive » — concept qui semblait guider les pionniers de la conservation cinématographique. *L'archive filmique* désigne donc, dans un même mouvement, le matériau et l'institution, ce dehors nécessaire de l'archivage, lieu de consignation d'où émane une pensée du document cinématographique. Là où le film d'archive n'existe que dans la nécessaire fusion de l'iconique et de l'historique, *l'archive filmique* ouvre l'horizon d'une relation métaphorique à l'histoire, autrement dit, détachée de l'histoire chronologique. L'archive filmique permet à l'histoire de se refléter en elle dans le cadre d'une confrontation des images et des temps. Jean-Luc Godard l'exprimait très clairement dans ses *Histoire(s) du Cinéma*, disant que le cinéma, parce qu'il a raconté des histoires, n'a justement pas reflété l'histoire. C'est la programmation, la confrontation et le choc des images qui permettent au cinéma de dire l'histoire.

Au fil des temps, diverses conceptions de *l'archive filmique* se sont opposées qui, défendues par l'un ou l'autre conservateur, cinéaste ou archiviste, ont fait émerger deux territoires à la fois proches et distincts, d'une part, celui de la Cinémathèque et d'autre part, celui du Musée.

On retrouve, sur cette ligne qui va de l'archive (cinémathèque) au musée, un mouvement synchrone qui oppose, dans des termes somme toute nuancés, la mémoire et l'histoire. Si pour l'histoire, souligne Youssef Ishaghpour à propos du système employé par Godard dans les *Histoire(s)*, « le temps est une longue ligne droite le long de laquelle il y a des événements » (Y. Ishaghpour & J.-L. Godard 2000 : 20), la mémoire, elle, est verticale.

C'est ce chassé-croisé entre mémoire et histoire que nous nous proposons ici d'étudier, à la lumière des pratiques archivistiques et muséales propres au domaine cinématographique.

Archives et lieux de mémoire

Dans son grand ouvrage consacré à l'étude des lieux de mémoires, l'historien Pierre Nora établit une singulière comparaison entre ce qu'il appelle les « lieux de mémoire » et le *milieu de mémoire*, terme qui n'apparaît pas comme tel dans son propos, mais que nous proposons ici à la suite de son argumentation.

Le temps des lieux, c'est ce moment précis où un immense capital que nous vivons dans l'intimité d'une mémoire disparaît pour ne plus vivre que sous le regard d'une histoire reconstituée. [...] L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Par ce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensibles à tous les transferts, écrans, censures ou projections (P. Nora 1984 : XIX).

Si les lieux de mémoire, formes figées dans l'ambance de l'histoire, sont des espaces symboliques où se mesure notre différence et où, comme le précise Pierre Nora, nous appréhendons ce que nous ne sommes plus, le milieu de mémoire constitue lui un espace dynamique qui se vit au présent et où se côtoient des formes toujours en mouvement.

Face aux pratiques muséales que nous allons par la suite évoquer, l'archive (institution)⁴ comme pensée de la conservation, si elle intensifie cette rupture du lien vécu aux choses, constitue également le lieu de mémoire par excellence, territoire désaffecté émaillé de traces visibles, mais immémoriales en tant qu'elles s'inscrivent sur une ligne chronologique et fuyante très peu propice aux confrontations diachroniques et à l'activation du milieu de mémoire. Ces traces archivées ne prennent alors corps qu'avec l'intervention d'un tiers et l'invention, dans un travail de réaffectation de cette masse documentaire, d'une collection ou d'un corpus. L'archive, contrairement à la collection (que nous allons évoquer concernant les pratiques muséales), trouve à s'incarner dans la figure d'un lieu, sanctuaire d'une mémoire assistée : la cinémathèque.

Or, si la mémoire archivistique est désincarnée, elle est aussi extensive et sans borne. Cette inflation conservatoire, ce flux migratoire de la mémoire à

4 Nous prenons le soin de préciser que nous parlons ici de l'archive-institution pour éviter toute forme de confusion. Par ailleurs, la cinémathèque comme lieu de conservation du cinéma est tout à fait assimilable à ce modèle archivistique qui, nous le verrons, influence considérablement notre vision de l'histoire.

l'archive, qui marque fondamentalement notre société contemporaine, nous plonge paradoxalement dans un processus de disparition qui semble agiter l'archive à plusieurs niveaux. Tout d'abord, et c'est un phénomène purement numérique, le développement de l'archive et l'inflation de la masse documentaire amènent à penser ce lieu de consignation en terme d'arborescence ou d'architecture visualisable. L'accès au document par la médiation d'une entité cartographique constitue le premier signe de disparition du document au sein de l'ensemble dont il n'est qu'un élément.

Par ailleurs, J. Derrida rappelle dans son ouvrage consacré au concept d'archive dans la psychanalyse freudienne que l'archive travaille toujours, a priori, contre elle-même.

S'il n'y a pas d'archive sans consignation en un lieu extérieur qui assure la possibilité de la mémorisation, de la répétition, de la reproduction ou de la réimpression, alors rappelons-nous aussi que la répétition même, la logique de la répétition, voire la compulsion de répétition reste, selon Freud, indissociable de la pulsion de mort. Donc, de la destruction (J. Derrida 1995 : 26).

Il n'y aurait donc pas de poussée à la conservation sans une poussée, en sens contraire, à la destruction qui appartient elle-même au processus de l'archivage. Dans cette optique, l'entrée en archive du cinéma, que nous avons précédemment évoquée, trouve à s'incarner favorablement dans cette dialectique de la conservation et de la disparition. Matière instable dont Georges Didi-Huberman rappelle la fragilité, évoquant un support « ontologiquement proche de sa propre ruine » (Georges Didi-Huberman, dans G. Astic & Chr. Tarding 2001 : 13), le cinéma, au sein de l'archive, survit à sa perte, toujours soumis au processus de restauration. Ce dernier, s'il a pour ambition de remédier aux ravages du temps, travaille en dépit de l'histoire, contre un temps qui normalement s'écoule et rend possible le travail de l'historien. En effet, fondée sur la perte et le manque, l'histoire s'accommode toujours de détails évanescents que l'historien révèle dans l'éclat de leur absence.

Responsable du département film à la *George Eastman House* et directeur de la *L.J. Selznick School of Film Preservation*, Paolo Cherchi Usai, dans un ouvrage au titre prophétique, *The Death of Cinema*, exprime très bien cette idée selon laquelle ce qu'il nomme en anglais le *decay process* (le processus de dégradation) participe de la vie de l'image cinématographique dans la mesure où il nourrit la mémoire d'une perfection perdue et ouvre la voie à l'histoire

du cinéma. Il ajoute, à propos du travail de restauration qu'engagent les cinémathèques et autres archives cinématographiques :

[t]he intention of bringing the moving image back to its supposed primordial state leads to the creation of fictive artifacts. Such a proceeding has the effect of widening the gap between the image as it is and its hypothetical condition as a Model Image (P. Cherchi Usai 1992 : 101).

En ce sens, l'archivation doublée de la restauration soustrait le film et le suspend dans un temps éternel et utopique, celui d'un regard pétrifié dans une vision idéale qui fait disparaître l'œuvre derrière son éclat intemporel. Accumuler, restaurer, conserver constituent ainsi le programme d'une mémoire assistée et incarnée dans la figure d'un lieu ou d'une structure archivante (en l'occurrence, la cinémathèque) qui contamine son contenu archivé, devenu désormais monument d'une histoire réduite à la simple énumération tautologique de l'événement-film.

Tout sauver, tout restaurer, tout archiver, tel est aujourd'hui le leitmotiv d'une société qui se construit des *lieux de mémoire* au détriment de *milieux de mémoire*. En ce sens, l'émergence des technologies numériques au service de ce processus d'archivation et de conservation, même si elle recèle des avantages considérables en matière de coût et de traitement, scelle définitivement le destin de l'archive-film au profit de sa conservation et de son accessibilité.

Esprit muséal et milieu de mémoire

Godard, à la faveur de ses *Histoire(s) du cinéma*, est l'initiateur d'une histoire transversale du cinéma où l'archive-document s'émancipe du grand tout qu'elle compose pour rendre au fragment filmique son statut matriciel, celui de seuil de l'histoire, point de cristallisation, matériau mémorable qui autorise le travail de la mémoire. Ce film-musée, en guise d'histoire(s) au pluriel, saisit l'histoire prise dans les mailles du cinéma et la fait transparaître dans le choc des images d'un art lui-même modelé par cette histoire. Godard prélève, rassemble et fusionne, il greffe ce qu'il extrait du continuum archivistique sur le corps hybride des *Histoire(s) du cinéma* en laissant derrière lui les cicatrices mémorielles de l'image ainsi créée. Il s'agit pour Godard de créer les conditions de la programmation au sein même d'un film, de mettre l'histoire du cinéma en mouvement et de précipiter (au sens chimique du terme) des convergen-

ces formelles, symboliques, historiques, qui traceront les lignes inédites d'un temps sous-jacent pour finalement transformer l'archive en collection.

Le passage est d'une importance fondamentale, qui joint au processus d'accumulation celui de circulation et d'exposition. Exposer l'archive, c'est mettre en vue, poser « hors » du site initial, celui de la conservation. Walter Benjamin notait, dans un ouvrage consacré à sa tendance bibliophilique, que toute collection et, par extension, les œuvres qui la composent, est animée de l'intérieur, possédée littéralement par le collectionneur, « non pas que les œuvres soit vivantes en lui, c'est lui-même qui habite en elles » (W. Benjamin 2000 : 56). L'existence, à la tête de la cinémathèque française, d'un homme tel qu'Henri Langlois suffit à illustrer ce processus. Habiter une œuvre ou une collection, c'est lui donner vie ; confronter ou programmer, c'est s'emparer d'une pratique muséale propre à (ré)animer l'histoire du cinéma.

Cet esprit muséal, animé par les figures de la confrontation, du choc, de la contamination, de l'extraction et de la monstration (acte qui implique de faire devenir autre l'objet que l'on tend au regard) est défendu notamment par Godard contre les poncifs d'une histoire du cinéma plus traditionnelle (la forme catalogue pour parler vite) ; il permet donc, d'une part, de désamorcer le processus de pétrification de l'archive et, d'autre part, de comprendre comment, aujourd'hui, le cinéma envahit littéralement le champ artistique, autant le discours de l'art que le discours sur l'art.

Il est important de noter également que ce glissement, à la fois sémantique et pratique, de la cinémathèque au musée, glissement que Dominique Païni identifie comme le passage « de la phase primitive des accumulations et des inventaires à celle des confrontations et des évaluations » (D. Païni 1992 : 32), accompagne l'émergence d'une nouvelle pensée de l'histoire hantée par la figure de l'anachronisme et scelle définitivement le passage du *lieu de mémoire* au *milieu de mémoire*. Ce *milieu de mémoire*, que le temps des musées a contribué à faire émerger, favorise le retour de l'image à une présence intense et intermittente, à la fois vive et précaire. C'est l'acceptation de cette instabilité qui permet, dans la perte et le manque, mais aussi dans la fulgurante apparition de l'image, l'élaboration d'une pensée de l'histoire dégagée du déterminisme chronologique. De l'archive au musée, le cinéma est donc investi d'une force vitale et d'un mouvement perpétuel propice à l'invention et à la révélation de formes inédites enfouies en deçà des images.



Figure 1. Eric Rondepierre, *Confidence* (Série Moires), 1998



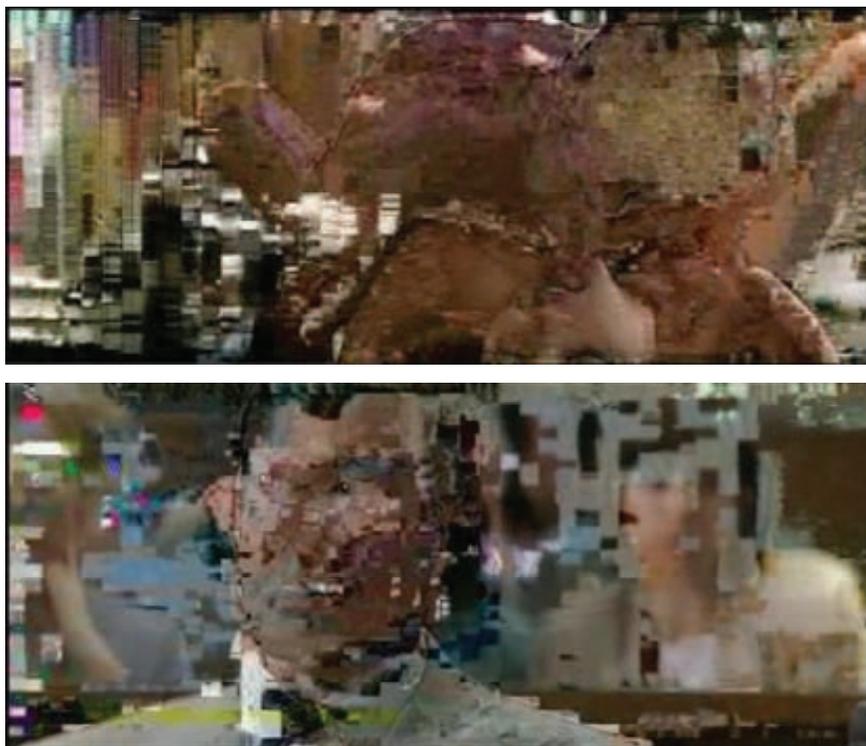
Figure 2. Eric Rondepierre, *Précis de décomposition* (scènes), R413A, 1998



Figure 3. Jim Campbel, *Illuminated Average # 1 - Hitchcock's Psycho*, 2000



Figures 4 & 5. Martin Arnold, *Deanimated: Invisible Gohst*, 1999



Figures 6 & 7. Maximilian Jaenicke, *Loosing Touch*, 2003

L'archive cinématographique au miroir de l'art contemporain

C'est dans cette optique, dès lors que l'on constate un réel engouement pour la conservation et l'archive et où notre société contemporaine semble devenue le prototype même de l'archive, qu'il nous paraît important d'analyser la réponse apportée par l'art contemporain et particulièrement par les pratiques de recyclage et de détournement qui réinvestissent aujourd'hui le document (particulièrement cinématographique) pour le transformer en surface virtuelle d'une mémoire des formes qu'il s'agit de révéler par effacement, masquage, diffusion, soustraction.

Ces pratiques découlent directement de celles d'un certain cinéma qui, des années vingt au années septante et quatre-vingt, s'est développé sous le vocable cinéma de *found footage*. Ce cinéma repose sur le principe fondamental de la découverte, de la reprise et du détournement d'images existantes

et leur insertion dans un nouveau cadre, une nouvelle œuvre, un nouveau film. Pratique historiquement ancrée dans cet espace plastique charnière que constitue le cinéma expérimental (à la lisière du champ cinématographique et du champ artistique), le cinéma de *found footage*, qui aujourd'hui se développe selon d'autres modes et d'autres formes (le DVD rendant l'accès aux films relativement plus facile), regroupe ainsi des artistes, plasticiens et cinéastes autour d'un même geste esthétique-politique de consommation qui consiste en un usage des formes en vue d'une reprogrammation des représentations et de notre imaginaire. Il s'agit d'isoler, de rassembler, de ralentir ou encore de confronter des images et des motifs afin de souligner les traits enfouis d'un imaginaire cinématographique dont nous sommes les dépositaires inconscients. Il semble dès lors que, tout en négligeant parfois largement l'intégrité de l'œuvre originelle, ces pratiques multiples accomplissent, en partie, le programme propre au musée du cinéma : exposer, programmer, comparer et en dernière instance, re-programmer l'histoire du cinéma.

Les corpus dont il va être question ici, que volontairement nous avons choisi de ne pas limiter aux seules expériences filmiques, rassemble des œuvres qui toutes reprennent à leur compte cette idéologie qui guide la pratique du *found footage*. Si ces œuvres sont ici confrontées, c'est avant tout parce qu'elle mettent en jeu, chacune à leur façon, une esthétique de la disparition.

Nous prendrons quatre exemples organisés autour de deux figures centrales : les *béances* (le trou, le vide, l'incision), qui sont de l'ordre de l'ablation, et les *excédents* (tache, masque, trace), qui sont de l'ordre de la fusion ou de la greffe.

Béance 1 : Eric Rondepierre, *Précis de décomposition*

Les ravages provoqués par les mauvaises conditions de conservation et les dégradations « naturelles » des pellicules font l'objet de toutes les attentions depuis que le cinéma est reconnu comme patrimoine culturel essentiel du xx^e siècle. On sait par exemple que les pellicules nitrates utilisées jusqu'au milieu des années trente ont une propension à s'autodétruire soit par combustion spontanée, soit par détérioration de la cellulose. Les pellicules acétates utilisées depuis les années cinquante souffrent, elles, de ce que les spécialistes appellent le « syndrome du vinaigre ». Cette maladie du support ronge littéralement les images de l'intérieur laissant derrière elle trous, taches et autres déformations

des couches sensibles qui touchent directement les images et ce qui y est représenté. Pour éviter ces dommages, les cinémathèques doivent d'abord engager un travail de préservation (transfert des films sur un support stable dit *safety*) et de conservation. Mais la préservation et la conservation des bandes cinématographiques se doublent souvent d'un long et laborieux travail de restauration qui a pour but de rendre aux images (et par extension aux films dans leur intégralité) leur forme initiale.

Dans ce cadre, le travail d'Eric Rondepierre dans *Précis de décomposition* est en tous points fascinant tant il articule la recherche historique à l'invention plastique. Dans les archives américaines, l'artiste visionne des fragments de films muets anonymes qui ont la particularité d'être corrodés par le temps, l'humidité, le stockage. Des anomalies apparaissent (effacements, déformations, taches) qu'il enregistre avec son appareil photographique. Cette œuvre photographique unique composée de photogrammes prélevés de films nitrates en décomposition, photographiés et agrandis, entreprend de rendre au fragment filmique, et plus particulièrement au photogramme, son statut d'image originelle.

Unique image physique ou réelle du dispositif cinématographique, le photogramme, comme le rappelle Philippe Dubois, est à la fois « *condition première d'apparition du film* (sans lui, pas d'image projetée possible), mais aussi *sa négation en acte* (puisque voir un photogramme de film, un seul, pour lui-même, c'est nécessairement *ne pas voir* le film en tant que tel, comme image-mouvement projetée sur un écran)... » (Ph. Dubois, 1999 : 3). Véritable travail d'extraction comparable à celui de l'archéologue qui révèle des vestiges enfouis, *Précis de décomposition* est ainsi né de la confrontation physique de l'artiste et du matériau filmique, au cœur de l'archive, là où la structure archivistique s'évanouit et où le document s'oublie quelque peu pour laisser transparaître l'image diaphane et fragile du cinéma. Mais ces images dévoilent également des zones d'ombres, des taches, des trous, des petites catastrophes de la figuration où la matière affleure et vient côtoyer les figures originelles pour littéralement « faire image ». Ces nouvelles images émergent donc de ce conflit de la matière et des figures, elles sont saisies par l'artiste qui décèle, dans les manques et les oublis de l'image, la présence d'un « moment cinématographique » figé dans la photographie. Il ne s'agit donc pas pour Rondepierre d'exhiber l'image dans sa nudité photographique mais plutôt de

saisir, dans l'intensité des manques, des taches et des déformations, la plasticité cinématographique.

C'est justement l'archive de cette plasticité que Rondepierre tend à édifier à travers une pratique qui, si elle emprunte son matériau aux archives, adopte également le principe archivistique comme modèle de production. *Précis de décomposition* substitue en effet à l'architecture classique de l'archive cinématographique — cartographie avant tout chronologique qui offre également des entrées secondaires par réalisateur, acteur, titre, scénariste, thématiques, etc. — une structure parallèle où la référence aux œuvres originales disparaît au profit d'un code fait de chiffres et de lettres — W189, W168A, R413A, R522A, W1921A. « W » pour la Library of Congress de Washington, « R » pour la Cinémathèque de l'État de New York à Rochester. Il s'agit d'abord pour Rondepierre d'identifier le lieu de conservation de l'image. Le code chiffré est quant à lui plus nébuleux et ne trouve pas d'explication formelle. Le mode opératoire suffit à révéler l'esprit archivistique qui traverse l'œuvre et la transforme, au-delà de la simple visibilité de chacune des images individuelles, en une archive de la défiguration cinématographique.

Excédent 1 : Jim Campbell, *Illuminated Average*

Dans *Illuminated Averages*, Jim Campbell travaille sur le modèle des photographies composites qui consiste à superposer plusieurs images et à les fusionner en une image unique et homogène. Cette pratique, popularisée notamment fin du XIX^e siècle par Francis Galton pour illustrer les thèses physiognomonistes de Cesare Lombroso, est ici appliquée à différents films de l'histoire du cinéma dont les photogrammes sont scannés un à un et ensuite fusionnés à l'aide de logiciels de traitement d'images. Les différentes strates d'images digitalisées et fusionnées ont transformé l'œuvre originelle en une image unique représentant les valeurs de luminosité du film tout en laissant apparaître ici et là quelques reliques figuratives. Cette image-trace qui évoque indéniablement la figure du suaire, représente l'empreinte lumineuse du film et laisse transparaître l'image du temps écoulé, le visage d'un film épuisé, littéralement exposé et qui, plutôt qu'une béance vertigineuse, dévoile la présence opaque d'une matière originelle biface, la lumière et le temps.

Pour *Illuminated Average : Psycho*, Jim Campbell s'est emparé du film d'Hitchcock pour le soumettre à ce processus de réduction d'où émerge une

image d'une inquiétante tranquillité. Un centre blanchâtre et luminescent absorbe le regard du spectateur alors qu'à la périphérie, certains éléments figuratifs qui ont subsisté à leur propre disparition, en l'occurrence une lampe de chevet dans le coin supérieur droit de l'image, soulèvent un coin de ce linceul photographique et rappellent la présence d'un corps filmique originel englouti dans cette image.

Évaporation, sublimation du corps cinématographique, ces *Illuminated Averages* révèlent, par accumulation de photogrammes (de laquelle émerge une soustraction figurative), une intensité visuelle jusque là enfouie dans les images.

Béance II : Martin Arnold, *Deanimated: Invisible Ghost* (1999)

La dernière installation de Martin Arnold, réalisée à partir d'une copie de *Invisible Ghost* de H.G. Lewis, constitue en quelque sorte un tournant, mais aussi une radicalisation de sa pratique. Grâce à un appareillage numérique sophistiqué, M. Arnold a travaillé le film de Lewis directement sur la matière figurative en intervenant directement sur les personnages. Première opération, effacer tout effet de *lipping* et ainsi libérer les voix de leur corps, les réduire à l'état de spectres qui hantent la fiction. Seconde opération, pratiquer l'ablation progressive de tous les personnages du film, mutiler le corps cinématographique fictionnel en le réduisant petit à petit à un simple paysage.

Ce double processus d'aphasie et d'ablation qui irradie le film et le conduit à se dépeupler au fur et à mesure de sa projection (les quinze dernières minutes du film sont d'ailleurs totalement vierges de toute figure humaine et les derniers instants de la projection proposent une image totalement noire, vidée de toute substance) semble matérialiser le concept d'invisibilité et de disparition. Les corps, dès lors qu'ils sont frappés de mutisme, sont réduits à leurs qualités strictement expressives et visuelles. Leur disparition progressive dérégule ce ballet gestuel si bien que lorsqu'un personnage « rescapé » évoque du regard ou par un geste quelconque la présence invisible d'un corps disparu, c'est cette disparition même, phénomène visuel paradoxal, qu'il rend visible, et dans le même mouvement, le travail de l'artiste.

La projection cinématographique est alors le théâtre d'un mystérieux phénomène où le spectacle d'un film malade coïncide avec celui d'un spectateur désabusé qui voit son objet disparaître sous ses yeux. L'exposition de l'œuvre

accompagne alors celle de son propre dispositif, celui de la disparition programmée du film initial qui entraîne avec elle celle du spectateur de cinéma qui, face à cet objet, est en passe de se redéfinir spectateur d'art contemporain. L'archive exhumée se retrouve donc prisonnière d'un temps qui joue définitivement contre elle.

Excédent II : Maximilian Jaenicke, *Loosing Touch* (2003)

Le film de Maximilian Jaenicke, *Loosing Touch* (2003), joue lui sur la spécificité du médium numérique et travaille l'image cinématographique par contamination et défiguration, dans un mouvement qui suit une ligne pénétrante, de l'exogène vers l'endogène. Ce que nous propose Jaenicke, c'est d'abord un double geste de défiguration : lacération d'abord et fragmentation ensuite du corps filmique. Il commence par travailler à même le support filmique (en l'occurrence un DVD du film *L'associé du diable*, réalisé par Taylor Hackford en 1998) en y pratiquant de manière aléatoire des grattes et des rayures, en y étalant des matières diverses⁵ afin d'attenter littéralement à l'intégrité physique du support. Les étapes successives de ce travail sont enregistrées et transférées ensuite sur un autre support. Ces versions intermédiaires subiront elles aussi le même traitement jusqu'à dilution complète des motifs dans la trame numérique. Le deuxième geste, plus traditionnel, consiste, à partir du résultat obtenu, à prélever dans le corps même du film divers fragments que l'on prendra soin de saisir également dans chacune des versions intermédiaires. La dernière étape du processus, véritable travail de postproduction, consiste alors à organiser le matériel prélevé dans un tout cohérent en élaborant un minutieux travail de répétition, jouant ainsi sur l'état de dégénérescence visible entre chacune des versions intermédiaires.

La figure qui se révèle alors d'elle-même à la projection du film est celle du virus qui se propage et contamine chacun des fragments filmiques pour finalement diluer la matière figurative dans la trame électronique. Le résultat rappelle presque ironiquement les défigurations rencontrées sur les pellicules

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

nitrate atteintes dudit « syndrome du vinaigre », si ce n'est que le symptôme de béance et les trous laissés par cette affection physique de la pellicule prennent ici la forme d'aplats pixélisés, de motifs dilués, le pixel y étant littéralement exposé comme substrat virtuel de l'image. Mais si le geste de lacération, qui atteint à travers le support DVD la « chair » même de l'image, mène en effet à la dilution généralisée de sa matière figurative, il engage avant tout un processus endogène de cicatrisation qui se vit littéralement sur le mode de la fusion.

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

Les impermanences de l'image

Ces quatre exemples illustrent, chacun à leur façon, des problématiques de l'archive et des pratiques spécifiques du document. Tout d'abord, quelques mots sur ce que ces pratiques disent d'une certaine esthétique du réemploi, du recyclage et du détournement. Il faut d'abord souligner l'évidence d'un clivage opératoire entre, d'une part, le travail de reprise et de citation propre au tout venant des pratiques médiatiques (télévision, internet, etc.) et d'autre part, l'esthétique du recyclage propre au domaine artistique qui se fonde sur la « plasticité » des images, ce caractère d'une forme propice à recréer (ou engendrer) de la forme. Les œuvres présentées ici opèrent toutes un travail de recyclage dans lequel l'image originelle est entraînée dans une chaîne de défigurations qui désamorce le processus de pétrification de l'archive.

Processus de transformation d'une matière organique en matière minérale, la pétrification, tout comme l'embaumement et la momification, transforme irrémédiablement le corps en monument, ce que Marc Augé, dans la lignée de Pierre Nora, identifie comme « l'expression tangible de la permanence, ou de la durée » (M. Augé 1992 : 78). Ce processus de monumentalisation est le produit d'une histoire médiatisée où le lieu de mémoire quadrille le territoire

de la connaissance historique pour mieux la dispenser. Nous l'avons souligné, l'histoire du cinéma et la pensée de l'histoire en matière cinématographique se sont longtemps identifiées à cette conception monumentale qui passe à la fois par la préservation et la restauration (critique néanmoins) de l'ensemble « du patrimoine cinématographique » — ajoutons l'ensemble du patrimoine cinématographique connu — et par la classification plus ou moins aléatoire des films et des formes cinématographiques.

Nous soutenons pour notre part que les œuvres présentées ici, et de manière générale les entreprises contemporaines de recyclage, ne correspondent pas à cette pensée de la pétrification ou de la ruine, mais qu'elles réactivent au contraire une pensée mouvante de l'image, une « impermanence » propre à faire émerger d'autres images. Mémoire d'une image « normale » enchassée dans une figure pathologique, ces œuvres écrivent l'histoire sous les auspices de la contemporanéité où la reprise n'est plus simplement l'évocation rituelle ou démonstratrice du passé, mais bien cette coappartenance ou cette coprésence, chère à Rancière⁶, du passé et du présent dans une nouvelle forme filmique, coalescence d'une image (mémorielle) avec son « Autre » dans l'acte même du regard.

Bibliographie

- G. ASTIC & Chr. TARTING (2001), *Montage des ruines. Conversation avec Georges Didi-Huberman*, dans *Simulacres* 5 (septembre-décembre), p. 8-17.
- M. AUGÉ (1992), *Non-lieux*, Paris.
- W. BENJAMIN (2000), *Je déballe ma bibliothèque*, Paris.
- P. CHERCHI USAI (1992), *The Death of Cinema*, Londres.
- J. DERRIDA (1995), *Mal d'Archive*, Paris.
- Ph. DUBOIS (1999), *L'effet film. Figures, matières et formes du cinéma en photographie*, Lyon.
- Y. ISHAGHPOUR & J.-L. GODARD (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours.
- L. MANNONI (2006), *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris.

6 Jacques Rancière explique très bien ce déplacement de la notion d'histoire qui n'est plus le simple récit du passé, mais bien « un mode de coprésence, une manière de penser et d'éprouver la coappartenance des expériences et l'entre-expressivité des formes et des signes qui leur donnent figure » (J. Rancière 2000 : 225).

- B. MATUSZEWSKI (2008), *Une nouvelle source de l'Histoire (Création d'un Dépôt de Cinématographie historique)*, dans D. BANDA & J. MOURE, *Le Cinéma : naissance d'un art*, Paris, p. 61-65.
- P. NORA (1984), *Entre Mémoire et Histoire*, dans *Lieux de mémoire*, 1. *La République*, Paris.
- D. PAÏNI (1992), *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, Crisnée.
- J. RANCIÈRE (2000), *La fable cinématographique*, Paris.