

Effets de présence, délocalisations et relocalisations des images: le médium en quête d'espace? Benjamin Léon¹

XII MAGIS — Gorizia International Film Studies Spring School, Gorizia, Italie, 5-11 avril 2014.

1. Udine/Gorizia: continuité dans la discontinuité

Cela fait maintenant douze ans que l'Université d'Udine organise une "Spring School", laquelle fait suite à son colloque international. Située aux portes de la Slovénie, la petite cité de Gorizia devient le centre d'attention d'un colloque où les communications s'enchaînent à un rythme soutenu sans pour autant oublier l'échange et l'interaction entre professeurs, doctorants et autres étudiants. La thématique d'Udine prenait cette année les traits d'une investigation autour de la notion de "Film History" avec trois notions (Temporalité, Archéologie et Théorie) qui sont au cœur du renouvellement théorique de ces dernières années. Il n'est d'ailleurs pas étonnant d'insister sur l'idée de "Film Studies". Le film en tant que médium (support artistique, milieu sensible) n'étant pas réduit à l'occurrence média, pluriel du latin *medium* et qui signifie outil de communication (ce que le cinéma est aussi). Pour le dire autrement, le colloque d'Udine s'inscrit dans une tradition épistémologique double qui renvoie le médium aussi bien à son dispositif qu'aux problèmes de perception engendrés par la machine. Ainsi, la corrélation "média médium" ne doit pas s'entendre en terrains opposés (l'un relevant d'un milieu technique et l'autre s'attachant à l'inexplicable), mais comme un espace abstrait qui tend à relier les deux notions entre elles (Somaini 2013). Le lien avec l'histoire de l'art reste nécessaire à cette entreprise théorique qui, en cartographiant ces objets de visions, convoque nécessairement les conditions d'une "d'histoire de fantômes" (Aby Warburg). On restera étonné que l'appel à communications ne mentionne pas les études visuelles pourtant fort stimulantes d'un théoricien comme Jonathan Crary (2000). Ce dernier théorise le médium à travers l'œil humain et son regard, délivrant un travail qui redéfinit notre rapport au monde dans un désir de subjectivité intentionnel toujours plus important.

¹ Doctorant et chargé de cours en étude des formes visuelles à l'Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3, UFR Arts & Medias, Department of Cinema Studies (IRCAV), 75231 Paris Cedex 05, France.

La “Spring School” de Gorizia est constituée de quatre *workshops* définis par des thématiques précises qui font écho à distance aux préoccupations théoriques développées à Udine. Je tiens à préciser que la structure même de la “Spring School” ne permet pas de suivre l’intégralité des *workshops*, lesquels prennent place de manière simultanée à la suite des séances plénières du matin. Il a fallu faire des choix, et je dois avouer que mes intérêts se sont reportés sur le panel “Cinema & Contemporary Art” dans lequel j’intervenais. J’ai donc été moins attentif aux *workshops* concernant le “Film Heritage”, le “Post-Cinema” ou celui du “Porn Studies”. Les *workshops* “Cinema & Contemporary Art” et “Film Heritage” établissent des continuités intéressantes avec Udine. Le premier a choisi de s’intéresser aux dispositifs analogiques à l’heure du numérique (appareillages, traces) dans une perspective avant tout esthétique. Il s’agit moins de discuter ici l’obsolescence d’une technologie par rapport à une autre, mais plutôt d’explorer les interactions possibles entre l’analogique et le numérique à l’heure digitale. Y a-t-il un lieu de déplacement qui s’immisce entre ces supports de natures différentes? Quant au *workshop* du “Film Heritage”, s’il forme une continuité intéressante avec une nouvelle façon d’appréhender l’histoire des images, il perd néanmoins de vue la complexité du médium en tant que dispositif dans un thème plus restreint autour de la censure. Les responsables ont pour autant établi une réflexion ouverte et polysémique autour de cette notion, marquant des ponts intéressants quant aux problèmes de l’accès aux sources devant des images absentes ou disparues. Comment considérer alors le film existant avec sa version initiale ou idéale ? De quelles manières travailler le rapport à l’institution qui dans bien des cas se charge d’évacuer les images non désirées car non désirables? Il apparaît un travail sur la génétique de l’image qui ne m’a pas totalement convaincu dans ce qu’il avait parfois de factuel, là où on pouvait attendre davantage de précisions. Le problème était peut-être à chercher dans la formulation et les hypothèses de lecture proposées par le *workshop* (l’idée centrale de “Censorship Archive”). Malgré le recul pourtant nécessaire à la critique, j’ai trouvé les enjeux théoriques en présence assez flous. Le *workshop* “Post-Cinema: The border within-Human Body in Contemporary Media” n’aura eu de cesse d’explorer les frontières et autres passages entre des supports d’images différents (film, jeux vidéos), impliquant la présence ou l’absence du corps. Je fus particulièrement intéressé par la communication en binôme de mes collègues de Barcelone, Alan Salvadó et Manuel Garin (Universitat Pompeu Fabra). Leur présentation intitulée “The Body as Landscape Fluctuation: Desert Deviations from Gerry to Journey” a permis de replacer le concept “d’intelligence du corps” de Merleau-Ponty à travers deux types de supports visuels: *Gerry*, film de Gus Van Sant (2002) et *Journey*, jeu vidéo de Jenova Chen (2012). La perte progressive du corps confronté au paysage fluctuant et infini du désert envisage la dissolution du narratif et pose la question d’une co-

présence à l'œuvre dans ces deux médiums : les deux personnages qui finissent par n'être qu'un dans Gerry de même que l'interaction du joueur et de son avatar dans le jeu devenant une même entité. Le cinéma et les nouveaux médias sont pris alors — sans nier leurs spécificités réciproques — dans une esthétique commune. Enfin, le workshop intitulé “Cartography of Pornographic Audiovisual: Southern and Eastern Pornography” s'intéressait cette année aux différentes représentations du cinéma pornographique en Europe et selon différentes approches (historiques, médiatiques, linguistiques). Je suis resté quelque peu en retrait de ce *workshop* où l'image était parfois prétexte à un discours sociologisant, faisant oublier leur présence naturelle au médium. Je ne cherche pourtant pas à remettre en cause l'intérêt pour ce type d'approche. À cet égard, je dois dire que la présence du cinéaste *underground* Hans Scheirl lors de “l'Artist Talk” du *workshop*, fut un moment riche d'échanges éclairant d'un regard plus distant la singularité de son cinéma. Il revenait sur les films projetés la veille, et notamment ce troublant *½ Frogs Fuck Fust* (1992-1996) qui marque l'évolution d'un corps partagé entre féminité et masculinité. Au-delà du jeu réflexif rendu possible par la caméra, ce film *diary* évoque de manière saisissante le passage d'une image corporelle se cherchant une nouvelle peau, à un corps de l'image pris dans le grain fragile du 16mm.

2. L'obsolescence du médium contrariée

Au sein du *workshop* “Cinema & Contemporary Art”, le panel d'ouverture organisé par Viva Paci (Université du Québec à Montréal) fut une proposition tout à fait cohérente et stimulante sur les nouvelles formes de circulation des œuvres quoique légèrement décalée par rapport au thème principal. Cette réflexion appelait moins l'esthétique (dans son acception élargie) et notamment la matière de l'image, qu'un travail sur les flux relationnels. Néanmoins, la question du support fut centrale et l'intervention de Martin Bonnard (Université du Québec à Montréal) m'a semblé la plus à même de saisir ces nouvelles mutations. En resserrant son propos sur la circulation des films indépendants à travers l'étude des plateformes numériques Fandor et Mubi, l'auteur a su mettre en avant de manière précise les enjeux aussi bien économiques (l'aspect marketing, la chronologie des médias), sociologiques (comment qualifier ce type d'expérience visuelle?) et culturelles (les limites quant à la constitution de ces catalogues). Il a surtout pointé du doigt la façon dont ces deux plateformes travaillent différemment le qualificatif pour le moins vague de films indépendants, l'un travaillant sur une offre abondante (Fandor) et l'autre restreignant son choix à trente films par mois (Mubi). Si l'auteur a ouvert son exposé sur le concept important de “Relocation”, développé par Francesco Casetti (2012), on peut regretter toutefois qu'il n'est davantage développé cette réflexion durant la conférence. La communication de Radhanatha

Gagnon (Université du Québec à Montréal) s'intéressait quant à elle au rôle du producteur dans certains festivals de cinéma. Il revient notamment sur la structure de production nomade "Kinomada" qui n'est pas sans lien avec l'émergence du mouvement Kino² au Québec. Chaque escale dure de cinq à sept jours, pendant lesquelles les participants se réunissent en équipe dans le but de réaliser plusieurs films, ensuite diffusés sur la plateforme web du projet. La perspective transculturelle et le temps court donné à la réalisation des films inscrit le projet en phase avec les relocalisations géographiques et les mutations permanentes de notre monde. À partir de cette expérience à laquelle le conférencier a pris part, Radhanatha Gagnon ouvre une réflexion sur la création collective et la pérennité de ces films. D'autres exemples de "Fab Lab" sont évoqués comme les "Kino-Kabarets" (rencontres pour la création de films en temps limités) ou autres "Filmmaking Contest" au caractère plus individuel. Les questionnements restent nombreux quant à cette façon de produire et diffuser ces images (le don, le rituel) et interrogent le rôle joué par les festivals qui vont dans ce sens (Festival Off-Courts de Trouville-sur-Mer et son laboratoire de création). Enfin, la présentation de Marta Boni (Université de Montréal) s'est concentrée sur un cas de projet transmédia appelé Beat Girl (2013) et développé sur Pinterest, réseau social qui permet aux utilisateurs de partager leurs centres d'intérêts. Le projet se développe dans le temps par ajouts d'images et de textes telle une collection ouverte qui n'en oublie pas moins les conditions pour la création d'un monde cohérent. Étant complètement étranger à ce type de projet, j'ai eu du mal à saisir les enjeux de cette communication pourtant fort documentée (trop de sources?), où la pensée d'Edgar Morin (multiplicités des mondes narratifs, ramifications temporelles), de même que celle de Marshall McLuhan (hybridation des médiums), semblait être le fil conducteur. Ne peut-on pas évoquer davantage ici l'idée de bloc-image ? Au sens où il y aurait dissolution du référent au profit d'une image virtuelle, abolissant la distinction entre la chose et sa représentation (théorie de Berkeley³)?

La question du référent s'inscrivait également de manière implicite dans la brillante communication d'Erika Balsom (King's College). En retravaillant l'obsolescence photochimique du film au-delà de l'indéxicalité, elle mit en avant le concept du film "cheiropoeisis" au lieu et place de l'image "acheiropoïète". L'auteur

² Mouvement cinématographique apparu au Québec en 1999 qui aide à la production de films avec peu de moyens et qui a comme devise: "Faire bien avec rien, faire mieux avec peu, mais le faire maintenant" (Jéricho Jeudy).

³ George Berkeley (1685-1753) est un philosophe irlandais de tradition empirique. Il est connu pour sa nouvelle *Théorie de la vision* (1709) où il critique l'usage illégitime de l'optique géométrique dans l'explication de la perception des qualités spatiales, bien qu'il lui reconnaisse également un rôle théorique positif. L'existence d'une matière tangible extérieure au corps propre, est au centre de son système idéaliste.

repart du texte canonique d'André Bazin, «Ontologie de l'image photographique», lequel pose un regard de filiation entre la photographie et l'image acheiropoïète (la reproduction du suaire de Turin dans *Qu'est-ce que le Cinéma?*), garant d'une absence d'intervention humaine. Cette réflexion théorique, qui trouve encore aujourd'hui postérité dans le monde académique, n'en est pas moins problématique: par exemple, la question du "photographique" chez Rosalind Krauss, s'il est un appareillage conceptuel séduisant (la garantie référentielle de l'image sur une connexion physique entre la chose et le support), est incorrect sur le plan technique (que faire du dispositif optique?). L'approche singulière d'Erika Balsom est de rapidement évacuer cet héritage esthétique pour penser la trace d'une intervention humaine dans l'histoire de l'obsolescence photochimique (au lieu de son absence) et renverser les présupposés d'une simple opposition entre la trace filmique contre la manipulation de l'image digitale. A cet égard, le corpus proposé était fort stimulant : *FILM* de Tacita Dean (2011) et *Imitation of Life* de Mathias Poledna (2013), sans compter un parcours libre dans les images et le temps. L'auteur fit ressortir l'indéxicalité moins comme un schéma réflexif horizontal, au profit d'une verticalité permettant d'en relativiser le point nodal. Autre parcours intéressant dans ce workshop fut la communication proposée par Enrico Camporesi (Università di Bologna/Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) : "The Industry Enters the Gallery: Film Technologies in Contemporary Artistic Practices". Elle faisait lien à distance avec la communication précédente, travaillant également la notion d'obsolescence à travers *FILM* de Tacita Dean (2013) et son hommage au support 16mm. L'auteur soutient sa réflexion sur l'obsolescence non dans la perspective chronologique d'une amélioration technologique (point de vue de l'industrie), mais dans le champ vaste et varié du cinéma expérimental qui en déjoue le caractère linéaire. *CinemaScope Trilogy* de Peter Tscherkassky (1997-2001) en était l'illustration. L'exposé s'est terminé par des œuvres issues du paracinéma (variante du cinéma dit "expanded") tel le travail d'un Morgan Fisher dans *Aspect Ratio Pieces* (2004). On ne peut que regretter que ces deux communications n'aient pu se dérouler dans un temps et un espace synchrone.



Image 1: *FILM*, Tacita Dean (2011), vue de l'installation, Tate Modern, Londres |
 © Marcus Leith & Andrew Dunkley (photographie)/The Artist, Frith Street Gallery, Londres
 and Marian Goodman Gallery, New York/Paris.

Quelques mots sur le panel coordonné par mon ami Francesco Federici (Università degli Studi di Udine) et dans lequel je suis intervenu le dernier jour. Bien qu'ayant lu avec précision les abstracts de mes non moins érudits collègues, j'ai pris conscience de la cohérence qu'a été cette mise en exposition (au sens propre comme au sens littéral) de nos objets d'études, qu'à posteriori. Chacun à notre manière, nous y avons parlé de cinéma d'exposition à l'heure du contemporain. Ma communication sur Anthony McCall faisait lien aux questions de paracinéma évoquées la veille. Au lieu d'interroger les propriétés minimales et élémentaires du dispositif cinématographique de ces *Solid Lights*, j'ai choisi de réfléchir sur la persistance (ou non) de l'effet de matière analogique à l'heure où l'artiste utilise des dispositifs d'imagerie numérique. Dans *Doubling Back* (2003) et *Face to Face* (2013), le projecteur et la pellicule font place à un vidéoprojecteur. La matérialité sculpturale et palpable du dispositif demeure présente ("cette phénoménologie de la projection transitoire") mais l'expérience sensible du dispositif numérique digitalisé propose un renouvellement de sensation. Comment qualifier la présence paradoxale de l'effet analogique dans des procédés digitalisés? Il s'agissait surtout pour moi de ne pas réduire le travail de McCall à sa seule dimension minimaliste (la stratégie théâtrale du dispositif mis en place) pour un retour réflexif d'obédience moderniste. J'ai souhaité reconsidérer ici la sculpture de lumière, à travers la pixellisation nouvelle du point lumineux dans le tracé des figures.

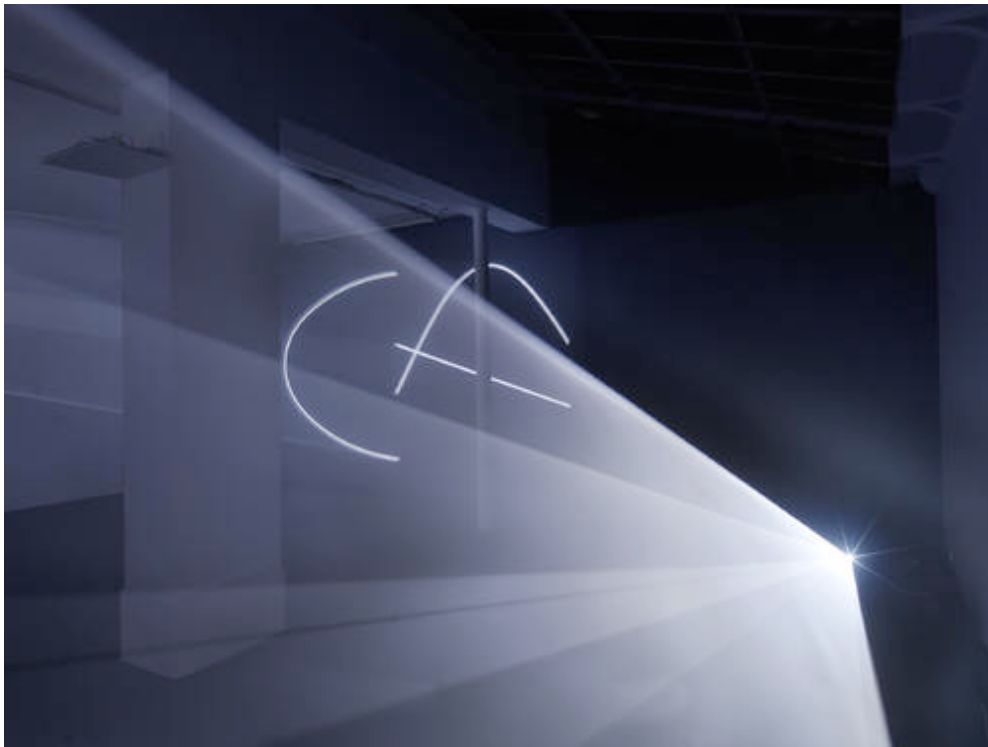


Image 2: *Face to Face*, Anthony McCall (2013), installation (horizontale, double), image digitale | © André Morin (photographie)/Galerie Martine Aboucaya, Paris.

La communication de Marie Rebecchi (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), intitulée: “Temps et corps exposés. L’acte de remontage à l’époque du cinéma d’exposition”, proposait une réflexion sur l’idée d’une temporalité mise en tension au sein de l’art contemporain. En partant de l’installation vidéo *The Clock* de Christian Markay (2010), l’auteur interrogea les spécificités d’un modèle de temps pour ce type d’œuvre qui travaille le “remontage des images temps” (G. Didi-Huberman): traces, fictions d’images et de sensations, loin du pseudo temps réel de l’image-mouvement. Autre choix, l’œuvre composite *The Beginning: Living Figures Dying* de Clemens von Wedemeyer (2013). Dans cette installation, nous prenons conscience de l’ambiguïté présente dans la réutilisation d’images d’archives tirées de l’histoire du cinéma: dix écrans juxtaposés en ligne avec décalage temporel. Il s’agit devant cette œuvre hybride, de remettre en jeu la présence de la main à l’heure du virtuel. Les statues exhibées de Cinecittà renvoient au moulage tout comme les images de cinéma sont sculptées dans le temps de sa capture ou de sa conservation. Comme le propose Eline Grignard (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) dans son intervention, mettre à jour la fascination des artistes contemporains pour les dispositifs archaïques, c’est tenter une investigation sur “le film à l’épreuve de sa disparition”. Travailler le celluloïd non pas contre le pixel (chose contre énoncé), mais dans un geste plastique qui réactualise cette matérialité obsolète revenue du passé tel un fantôme insistant en lieu

et place d'une démarche nostalgique. Un parcours libre et ouvert est ainsi proposé où furent convoqués le travail de Jennifer West, Cécile Fontaine (le motif) de même que des dispositifs techniques qui utilisent la pellicule comme *Black Drop* de Simon Starling (2012). Ce dernier explore les rapports entre astronomie, photographie et cinéma (le transit de Vénus en 35 mm) et nous renvoie aux limites de la technique. La proposition de Lydie Delhaye (Université Paris 8) de travailler l'obsolescence du point de vue de l'historien au sein des pratiques artistiques et curatoriales, fut une conclusion originale au panel. Comment l'utilisation du film par les artistes contemporains peut servir à l'histoire? L'artiste se fait historien, la mémoire se construit sur des résidus ou, pour reprendre Michel de Certeau, sur des "restes". La figure décidément essentielle de Simon Starling aura une fois de plus été convoquée. Enfin, le geste curatorial développé par l'auteur offre un beau déplacement de sens pour l'œuvre exposée qui engage la question suivante: quel statut pour le film d'archives dans les expositions d'art contemporain?



Image 3: *Black Drop*, Simon Starling (2012), Still | © The Artist.

3. Circularités actualisées, frontières pérennes

L'ensemble de ces communications a donc cherché un dialogue constant entre l'analogique et le numérique dans une perspective atemporelle. Le concept d'image dialectique qu'on retrouve au centre de la pensée benjaminienne semble être le leitmotiv de cette réflexion sur le médium obsoléscent: "Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image dialectique est à l'arrêt" (Benjamin 1989, 478-479). On peut entrevoir

devant ces propos, l'idée d'une circularité en suspens qui convoque l'ancien et le contemporain dans un même étant. Cette constellation temporelle a trouvé un bel écho littéral dans la présentation de Dominique Willoughby (Université Paris 8). L'auteur y réactive et réanime, dans un geste à la fois théorique et pratique, les disques stroboscopiques effectués entre 1833 et 1860 par Plateau, Stampfer et Purkinje. Depuis 1999, la reconstitution cinématographique des ces œuvres par les moyens du numérique a permis de (re)découvrir la diversité formelle et thématique de ces objets canoniques des dispositifs du pré-cinéma. Au-delà de la manipulation consciente d'une mise en mouvement poussée jusqu'à ses plis virtuels, les disques stroboscopiques permettent de réfléchir à la question du cinéma d'animation de même qu'à la traditionnelle chronologie des arts : circularité de mouvements et tournolements incessants qui empêchent de fixer une histoire définitive des images et des supports. Le "FilmForum" aura permis cet examen constant et exigeant pour l'épistémologie contemporaine du cinéma qu'on préfère à l'instar d'Hollis Frampton (1977) appeler "Film".

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIX^e siècle (1939)*, trad. Jean Lacoste. Paris: Le Cerf. Coll. « Passages ».
- Casetti, Francesco. 2012. "The relocation of cinema." NECSUS, November 22. <http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/>.
- Crary, Jonathan. 2000. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge (Mass.): MIT.
- Frampton, Hollis. 1977. "For a Metahistory of Film: Commonplace Notes and Hypotheses." *Artforum* (September): 32-35.
- Somaini, Antonio. 2013. "«L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». Benjamin, il cinema come Apparat, e il «Medium della percezione»." *Fata Morgana* 20 (Gennaio/Aprile): 117-146.